

”Mitä mauttomampi, sen parempi!”

Ironia Laura Paloheimon chick lit -romaaneissa *Klaukkala* ja *Mama Mojo*

Roosa Pohjalainen

Pro gradu -tutkielma

Ohjaaja: Anna Hollsten

Kotimainen kirjallisuus

Humanistinen tiedekunta

Helsingin yliopisto

Toukokuu 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta / Suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto		
Tekijä – Författare – Author Roosa Pohjalainen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Mitä mauttomampi, sen parempi!” Ironia Laura Paloheimon chick lit -romaaneissa <i>Klaukkala</i> ja <i>Mama Mojo</i>		
Oppiaine – Läroämne – Subject Kotimainen kirjallisuus		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 85 sivua
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Tutkin pro gradu -tutkielmassani ironiaa Laura Paloheimon romaaneissa <i>Klaukkala</i> ja <i>Mama Mojo</i>. Paloheimon romaaneja on markkinoitu ja luettu chick lit -genren edustajina, eli naisten naisille kirjoittamana postmodernina viihdekirjallisuutena. Ironia on keskeinen chick litiä määrittävä piirre. Myös Paloheimon romaaneja leimaa monimuotoinen ja moneen suuntaan kohdistuva ironia. Tutkin, minkälaista <i>Klaukkalan</i> ja <i>Mama Mojon</i> ironia on: miten ironia syntyy, minkälaiset signaalit johdattavat ironiseen tulkintaan, millaista tietoa ironia vaatii lukijalta, mikä on ironian sävy ja mihin ironian kärki kohdistuu.</p> <p>Tutkielmani perustuu Linda Hutcheonin käsityksiin ironiasta ja parodiasta. Hutcheonin tapaan katson, että ironia syntyy vasta tulkinnassa. En siis pyri selvittämään kirjailijan ironisia intentioita vaan tutkin tarkan tekstianalyysin keinoin, minkälaisiin mahdollisesti ironisiin tulkintoihin <i>Klaukkala</i> ja <i>Mama Mojo</i> lukijaansa johdattelevat. Osoitan, että tulkitsijan roolia korostavan ironiakäsityksen avulla voidaan väistää chick lit -tutkimusta leimaava väittely siitä, onko kyse edistyksestä vai taantumuksesta kirjallisuudesta. Tiedostamalla, miten diskursiivinen yhteisö vaikuttaa ironiseen tulkintaan, voidaan ymmärtää paitsi Paloheimon romaaneja myös yleisemmin chick litin poleemista vastaanottoa.</p> <p>Tutkielmassani osoitan, että Paloheimon romaanit johdattavat lukijan ironiseen tulkintaan monien signaalien, kuten metaironisten vihjeiden, liioittelun, toiston ja inkongruenssin avulla. Havaitseen, että romaanien ironia on monisävyistä. Teoksissa on kepeää ja naurattamaan pyrkivää ironiaa, mutta myös ankarampaa satiirista ironiaa: päähenkilön kautta ivataan esimerkiksi pinnallista kulutuskulttuuria ja äitiyttä määrittäviä normeja. Romaanien parodisen aineksen sävy vaihtelee romanttisen viihteen konventioilla leikittelystä erilaisten opastavien diskurssien satiiriseen parodiointiin. Ironia hellittää, kun päähenkilö omaksuu sisäistekijän oikeiksi mieltämät arvot, mutta sovinnaisista loppuratkaisuistakin löytyy vihjeitä ironiasta.</p> <p>Suurimman osan varhaisesta suomalaisesta chick litistä on todettu poikkeavan genren angloamerikkalaisesta prototyypistä. Tarkastelen <i>Klaukkalaa</i> ja <i>Mama Mojoa</i> genren prototyyppiä vasten ja osoitan, että ne muokkaavat suomalaista chick litiä angloamerikkalaisen kaltaiseksi muun muassa paratekstien, kerronnan tyylin ja rakenteen, henkilöhahmojen, juonikuvioiden, teemojen sekä eritoten ironian osalta. Toisaalta havaitseen, että Paloheimon romaanien sisäistekijän arvot ja ihanteet, joita vasten ironia rakentuu, eroavat angloamerikkalaisen chick litin maailmankuvasta. Sisäistekijä arvostaa maaseutua, suvun perinteitä ja konstailematonta elämäntapaa. Paloheimon romaanien omaksuma diskurssi kertoo niiden suomalaisesta kontekstista.</p> <p><i>Klaukkalan</i> ja <i>Mama Mojon</i> voi tulkita parodioivan myös omaa genreään esimerkiksi hylkäämällä chick litille ominaisen suurkaupunkimiljöön. Hyödynnän Susan Sontagin camp-maun ja camp-sensibiliteetin käsitteitä analysoidessani romaanien itserefleksiivisyyttä. Osoitan, että teokset heittäytyvät ironisessa camp-hengessä huonon maun alueelle. Kyse on eräänlaisesta itseparodiasta: teokset nauravat itselleen ja käsittelevät siten matalaa statustaan kirjallisessa järjestelmässä.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Laura Paloheimo, Klaukkala, Mama Mojo, chick lit, viihdekirjallisuus, ironia, parodia, satiiri, camp		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen aineisto, tavoitteet ja rakenne	2
1.2 Aiempi tutkimus	5
1.3 Teoreettinen kehys ja keskeiset käsitteet	8
2 LAJIKYSEMYKSIÄ	12
2.1 Chick litin taustaa ja kehityskaaria	13
2.2 <i>Klaukkalan</i> ja <i>Mama Mojon</i> suhde prototyyppiseen chick litiin	17
3 PÄÄHENKILÖ JA (ITSE)IRONIA	24
3.1 Ironian signaalit	25
3.2 Ironian kohteet, sävyt ja funktiot	36
3.3 Ironinen tulkinta ja diskursiiviset yhteisöt	46
4 MONISÄVYINEN PARODIA	52
4.1 Leikittely romanttisen viihteen konventioilla	53
4.2 Parodia satiirin välineenä	61
4.3 Oman genren parodiointi ja itseparodia	68
4.4 Camp-sensibiliteetti ja ironinen maku	72
5 LOPUKSI	78
LÄHTEET	82

1 JOHDANTO

Chick litin ominaispiirteiden mukaisesti Julia on aikamoinen bimbo ja muut hahmot karikatyyreja. Jos kirjaa ei lue aivan kirjaimellisesti, siitä löytää kuitenkin huumoria ja lämpöä, ironiaakin – tai niin ainakin minä Julian railakkaat toilailut otin. (Jenni S. 2012.)

Hyvin pian lukijalle selviää, että Paloheimo onkin sarkastinen ja vinoilee päähenkilönsä merkkipaateiden ympärillä pyörivälle elämälle. – – Paikoitellen Paloheimon lempeän irvailevasta otteesta tulee mieleen jopa Miina Supisen nerokas *Liha tottelee kuria*. (Kolu 2013.)

Jossain vaiheessa Julian päänvaivaksi nousee, voiko hän laittaa kallisarvoiset Burberry-lastenvaatteet liikkeensä ikkunaan haalistumaan, kun niitä ei kuitenkaan moni raaski ostaa. Tässä vaiheessa en tiennyt, halusiko kirjailija välittää kuvan pesunkestävästä bimbosta vai oliko kyseessä yhteiskuntakritiikki. (Anukatri 2015.)

Edelliset otteet Laura Paloheimon romaaneja *Klaukkala* (2012) ja *Mama Mojo* (2014) käsittelevistä arvioista havainnollistavat teosten vastaanotossa toistuvia huomioita. Lukijat tekevät romaaneista ironisia tulkintoja ja pohtivat, mihin ironian kärki kohdistuu. Ironia koetaan teosten keskeiseksi ja niiden kirjallista arvoa nostavaksi piirteeksi.

Monissa arvioissa Paloheimon romaanien tunnistetaan edustavan chick lit -genreä. Niiden havaitaan muistuttavan poikkeuksellisen läheisesti genren angloamerikkalaista prototyyppiä ja uudistavan siten suomalaista populaarikirjallisuutta.

Suomessa on tehty aika vähän kunnollista chick lit -kirjallisuutta. Tässä kirjassa on päästy melko lähelle sitä ulkomaista hyvää tasoa, vaikkei tyyli olekaan ihan täysin samanlainen. (Veera 2013.)

Paloheimon lämminhenkisen humoristinen tyyli on ottanut paljon vaikutteita niin kansainvälisestä kuin kotimaisestakin nuorten naisten viihdekirjallisuudesta. Kirjailija onnistuuakin naittamaan nämä keskenään paremmin kuin monet muut uudet yrittäjät, – –. (Taika 2012.)

Paloheimon romaanien vastaanotossa toistuu kaksi keskeistä chick lit -tutkimuksessa tehtyä havaintoa. Ensinnäkin ironiaa pidetään genreä määrittelevänä ja muista romanttisen viihdekirjallisuuden lajeista erottavana piirteenä (mm. Benstock 2006, 255–256; Nilson 2008, 22; Harzewski 2011, 4–5; Mißler 2017, 31). Toiseksi on todettu, että suurin osa suomalaisesta 2010-luvun alkupuolella julkaistusta chick litistä poikkeaa angloamerikkalaisesta esikuvastaan (Nevalainen 2015, 95–96; Voipio 2011, 105).

Arvioissa toistuvat huomiot ovat relevantteja myös tämän tutkielman kannalta. Tarkastelen tutkielmassani Paloheimon romaaneissa esiintyvää ironiaa ja tapaa, jolla ne uudistavat kotimaista chick lit -genreä.

1.1 Tutkimuksen aineisto, tavoitteet ja rakenne

Laura Paloheimon romaanituotanto koostuu neljästä teoksesta, joista kaikkia on sekä markkinoitu että luettu chick lit -genren¹ edustajina. Ne ovat siis lyhyesti määritellen naisten naisille kirjoittamaa postmodernia viihdekirjallisuutta, joka kuvaa pari-kolmekymppisiä, suurkaupungissa asuvia (usein valkoisia ja heteroseksuaalisia) sinkkunaisia etsimässä sekä itseään että rakkautta ja tasapainottelemassa vaativan työelämän, mutkikkaiden ihmissuhteiden ja ulkonäkökeskeisen kulutusyhteiskunnan hengästyttävien vaatimusten ristitulessa (mm. Ferriss & Young 2006, 3–4; Smith 2008, 2; Nevalainen 2015, 74).

Tämän tutkielman tutkimusaineiston muodostavat Paloheimon esikoisromaani *Klaukkala* ja esikoisteoksen tarinaa jatkava kolmas romaani *Mama Mojo*. *Klaukkala* kertoo tv-tuotantoyhtiössä työskentelevästä kolmekymppisestä Julia Hopusta, joka elää kertomuksen aluksi merkkivaatteiden ja pakkomielteisen hääsuunnittelun täyteistä unelmaansa upporikkaan suomenruotsalaisen kahvi-imperiumin perijän rinnalla. Julia kohtaa kuitenkin vastoinkäymisiä: kihlattu paljastuu petolliseksi, työpaikka on vaakalaudalla, ja Julian on muutettava lapsuudenmaisemiinsa Klaukkalaan kasvamaan ihmisenä saadakseen elämänsä järjestykseen ja löytääkseen todellisen rakkauden nuoruudenlemmitystään, automekaanikko Timpasta. *Mama Mojo* jatkaa Julian tarinaa avioliiton solmimisen jälkeen. Julia ja Timppa ovat saaneet lapsen, mutta rallikisojen mekaanikkona uraa luovan Timpan työkomennus Dubaihin, lukuisien väärinkäsitysten synnyttämä mustasukkaisuus ja uuvuttava vauva-arki ajavat parisuhteen kriisiin. Julia kärsii riittämättömyyden tunteista, mutta löytää lopulta läheistensä avulla oman tapansa yhdistää äitiys ja vintage-myymälää pyörittävän yksityisyrittäjän kiireet.

Klaukkala ja *Mama Mojo* ovat valikoituneet tämän tutkielman aineistoksi, sillä ne muodostavat yhtenäisen, tulkinnan kannalta mielekkään teoskokonaisuuden ja tarjoavat edustavan kuvan Paloheimon chick lit -tuotannon ominaispiirteistä. On perusteltua rajata osa Paloheimon tuotannosta tutkimusaineiston ulkopuolelle ja keskittyä eheään teospariin, sillä se mahdollistaa romaanien tarkan analyysin. Se tuntuu tarpeelliselta, sillä kuten seuraavassa alaluvussa osoitetaan, chick litiä tutkitaan ani harvoin esteettisissä lähtökohdissa pitäytyen ja tekstiin syventyen.

¹ Genreä on nimitetty pimukirjallisuudeksi, tyyppikirjallisuudeksi, mimmikirjallisuudeksi, sinkkukirjallisuudeksi ja sinkkutytötkirjallisuudeksi, mutta mikään suomennoksista ei ole vakiintunut. Kirjallisuudentutkijat käyttävät pääosin chick lit -termiä niin Suomessa kuin monissa muissakin ei-englanninkielisissä maissa. (Eronen 2013, 39.)

Klaukkala ja *Mama Mojo* muodostavat antoisan tutkimusaineiston myös siksi, että siinä missä *Klaukkala* versioi chick litin peruskaavaa, *Mama Mojo* voidaan luokitella osaksi chick litin mum lit -alalajia. Mum lit on osa kehitystä, jossa chick lit on kaupallisen menestyksensä myötä muuntautunut moniksi eri kansallisuutta, etnistä taustaa, ikää, elämänvaihetta, sukupuolta ja seksuaalista suuntautumista edustaville lukijoille suunnatuiksi alagenreiksi (Ferriss & Young 2006, 5–7). Mum litin keskeinen teema ovat modernin äitiyden paineet: kuinka suhtautua perheen perustamisen myötä koittavaan uuteen rooliin ja miten yhdistää ura ja vanhemmuus (Hewett 2006, 119–122; Nilson 2008, 115). Paloheimon teospari tarjoaa siis kiinnostavan esimerkin sekä prototyyppisestä että mum lit -alalajiin kuuluvasta suomalaisesta chick litistä.²

Paloheimon teosparia leimaa monitasoinen, monimuotoinen ja moneen suuntaan kohdistuva ironia. Kertojana toimiva päähenkilö viljelee itseironiaa ja nauraa rivien väleissä itselleen ja ympäristölleen. Monesti ivailu kohdistuu nykyajan ilmiöihin, ihmisryhmiin ja yhteiskunnallisiin epäkohtiin, ja teokset saavat satiirisia sävyjä. Leikittelemällä populaarikulttuurin konventioilla ja jäljittelemällä erilaisia diskursseja teokset virnuilevat monille kirjallisuuden ja viihteen lajeille, eli ironia toimii myös parodian keinona. Romaanit punovat useampia merkityksen tasoja, kiusoittelevat ja ivaavat, ampuvat yli, kääntävät pääläelleen ja kieltäytyvät ottamasta mitään vakavasti.

Tämä Paloheimon romaanien monitasoinen ironia on tutkimukseni kohde. Tutkin, minkälaista *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironia on: miten ironia syntyy, minkälaiset signaalit johdattavat ironiseen tulkintaan, millaista tietoa ironia vaatii lukijalta, mikä on ironian sävy ja mihin ironian kärki kohdistuu. Tarkastelen myös, minkälaisissa yhteyksissä ei esiinny ironiaa: ovatko romaanit kauttaaltaan ironisia vai säästykö jokin verhotulta ivalta? Pohtimalla ironian merkitystä Paloheimon romaaneissa toivon avaavani näkökulmia laajempiin kysymyksiin chick lit -genren ironisuudesta: millaisia ovat chick litille ominaisen ironian luonne ja tarkoituserät, ja miksi ironialla on niin korostunut rooli genressä.

Suomalaista chick litiä tutkittaessa on pantu merkille, että osa kotimaisesta chick lit -määreellä markkinoidusta kirjallisuudesta jäljittelee genren angloamerikkalaista prototyyppiä melko uskollisesti, osa taas niin väljästi, että lajimääre tuntuu kyseenalaiselta. Paloheimo mainitaan uudempien, genren konventioita selkeämmin noudattelevien kotimaisten chick lit -kirjailijoiden joukossa. (Nevalainen 2015, 95–96;

² Kiinnostavan esimerkin chick litin alalajeista tarjoaa myös Paloheimon toinen romaani *OMG* (2013), joka voidaan luokitella osaksi chick litin häättematiikkaan keskittyvää bride lit -alalajia.

Melkas 2013, 273–275.) Suomalainen chick litiksi luokiteltu teos saattaa toistaa joitakin genren temaattisia peruselementtejä – kuvaamalla vaikkapa parinvalinnan haasteita, urahuolia tai seikkailuhenkistä seksielämää – mutta poiketa silti ratkaisevissa kohdin lajin prototyypistä. Jos suomalainen chick lit -romaani on esimerkiksi vakava ja tummasävyinen (ks. Melkas 2013, 275) tai ei kuvaa kulutuskeskeistä elämäntapaa (ks. Nevalainen 2015, 96), teoksen lajimäärettä olisi mielestäni syytä arvioida kriittisesti.

Tärkeimpänä erottavana tekijänä pidän sitä, etteivät monet kotimaiseksi chick litiksi määritellyt teokset juuri sisällä ironiaa. Kuten sanottua, ironia on yksimielisesti nimetty chick litin keskeiseksi tunnusmerkiksi, joka erottaa sen esimerkiksi modernista romanssista (mm. Benstock 2006, 255–256; Nilson 2008, 22; Harzewski 2011, 4–5; Nevalainen 2015, 62; Mißler 2017, 31).³ Kira Poutasen chick lit -romaanien on katsottu jäljittelevän poikkeuksellisen uskollisesti genren angloamerikkalaista prototyyppiä nimenomaan kepeän ironisen kommenttiraitansa ja satiirisen liioittelunsa vuoksi (Melkas 2013, 272–273; Voipio 2011, 105). Poutasen chick lit -tuotanto onkin kotimaisessa kontekstissa Paloheimon romaanien läheisimpiä vertailukohtia.

Korostettaessa ironian merkitystä chick lit -genren määrittäjänä ei toki sovi unohtaa, että ironiaa esiintyy mitä moninaisimpia aikakausia ja lajeja edustavissa teoksissa – myös perinteisessä romanttisessa populaarikirjallisuudessa. Hyvän esimerkin tarjoaa Kristina Malmion väitöskirjassaan (2005) osoittama 1910–1920-lukujen suomalaiselle viihdekirjallisuudelle ominainen runsas ironinen ja parodinen itserefleksiivisyys.⁴ Tarkoitukseni ei ole väittää, etteikö ironiaa esiintyisi jossain muodossaan useissa suomalaisiksi chick litiksi (paikoin kyseenalaisesti) määritellyissä teoksissa. Siinä missä moni niistä sisältää lähinnä helposti havaittavaa ja rajattavaa, retorisen ironian kategoriaan sijoittuvaa ivallista sanailua, on ironia Paloheimon romaaneissa moniulotteisempi, läpitunkevampi ja liukaspintaisempi ilmiö. Pyrin siis osoittamaan, että *Klaukkala* ja *Mama Mojo* muokkaavat kotimaista chick litiä angloamerikkalaisen prototyypin kaltaiseksi eritoten sisältämänsä ironian osalta.

On osoitettu, että chick lit, siinä missä muutkin kirjallisuudenlajit, muuntuvat siirtyessään kulttuurisesta kontekstista toiseen. Chick lit syntyi Englannissa ja

³ Chick lit -tutkijat käyttävät genrelle ominaista humoristis-ivallista sävyä luonnehtiessaan adjektiiveja ironinen, satiirinen, parodinen, karikatyyrinen ja burleski varsin suurpiirteisesti rinnakkain. Onkin tyypillistä, että ironia ja sen lähi- (tai ala-) käsitteet sekoittuvat tieteellisessäkin diskurssissa ja tulevat käytetyiksi epätarkasti toistensa synonyymeina (Hutcheon 1985, 25; Rahti 2006, 15, 63).

⁴ Malmion havaitsema ironia kohdistuu populaarikirjallisten konventioiden ohella eritoten 1900-luvun alun sosiokulttuuriseen murrokseen ja sivistyneistön muuttuvaan rooliin ja eroaa toki Paloheimon monitasoisesta, postmodernista ironiasta huomattavasti sekä kohteiltaan että keinoiltaan.

Yhdysvalloissa, mutta lukuisat kieli- ja kulttuurialueet ovat tuottaneet oman versionsa genrestä. Chick lit ei ole monistunut muuttumattomana, vaan versiot heijastelevat kontekstinsa yhteiskunnallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia olosuhteita. (Ferriss & Young 2006, 6.) Esimerkiksi rantautuessaan Ruotsiin chick lit on omaksunut ruotsalaiselle yhteiskunnalle leimallisen tasa-arvodiskurssin (Björklund 2013, 71–89); unkarilainen chick lit puolestaan heijastelee jälkikommunistisen yhteiskunnan sosiokulttuurista murrosvaihetta (Séllei 2006, 173–187). Onkin oletettavaa, että Paloheimon romaanit paitsi jäljittelevät uskollisesti myös jollakin tavoin muokkaavat chick litin angloamerikkalaista prototyyppiä. Esitän, että teosten ironiaa analysoimalla on mahdollista hahmottaa, miten suomalainen konteksti muokkaa genren konventioita.

Tutkimuksen toinen luku keskittyy lajikysymyksiin. Esittelen chick litin lajipiirteitä, taustaa, kehityskaaria ja suhdetta muuhun romanttiseen viihdekirjallisuuteen ja tarkastelen *Klaukkalaa* ja *Mama Mojoa* chick litin prototyyppiä vasten. Sitä seuraavat kaksi lukua pureutuvat *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironiaan. Kolmannessa luvussa tarkastelen päähenkilöön kohdistuvaa ja toisaalta päähenkilön itseensä ja ympäristöönsä kohdistamaa ironiaa ja pohdin, millaisia signaaleja, kohteita ja tarkoituseriä ironialla on. Neljännessä luvussa analysoin kirjallisuuden ja populaarikulttuurin lajeihin ja teoksiin itseensä kohdistuvaa ironiaa eli romaanien parodista ainesta. Jaottelu ei ole kaikilta osin ongelmaton: päähenkilöön liittyvällä ironialla ja parodian keinona toimivalla ironialla voi olla näennäisesti eri kohde mutta sama varsinainen maali ja tarkoituserä. Analyysissa huomioidaan tällaiset päällekkäisyydet.

1.2 Aiempi tutkimus

Populaarikirjallisuus, jollaiseksi chick lit -genrekin määrittyy, on saanut niin Suomessa kuin kansainvälisesti osakseen huomattavasti vähemmän akateemista huomiota kuin niin sanottu korkeakirjallisuus. Tätä voi selittää bourdieulaisin kulttuurisen pääoman ja makujen hierarkian käsittein. Kärjistetysti akateeminen ja kulttuuriväki on nähnyt populaarikirjallisuuden elitistisestä sosiokulttuurisesta positiostaan käsin ”oikean kaunokirjallisuuden” vastakohtana – äärikaupallisena ja sisällöttömänä, taloudellisesti tuottoisana mutta taiteellisesti arvottomana, nopeasti tuotettuna, luettuna ja unohdettuna, massoja kaavamaisesti viihdyttämään pyrkivänä kulutustavarana, jota ei ole tarpeen tarkastella taiteen rinnalla. (Gelder 2004, 11–20, 35–38.)

Naisille suunnatun populaarikirjallisuuden arvostus on ollut erityisen vähäistä. Naisten osallistuminen kirjalliseen kulttuuriin – lukuharrastus, kirjailijuus – ovat saaneet osakseen

paheksuntaa, väheksyntää ja moralisoivaa huolta jo vuosisatojen ajan. Romaanilajin syntyyn 1700-luvulla liittynyt, naisten kirjalliseen toimintaan ja menestykseen kohdistunut narkästynyt polemiikki muistuttaa argumenteiltaan ja retoriikaltaan chick litin 2000-luvulla herättämää pahennusta. Chick lit -romaneja on parjattu pinnalliseksi ja turhanpäiväiseksi, tyhjäpäisten päähenkilöidensä triviaalia puuhastelua ansiottomasti selostavaksi hömpäksi – ja hyvin samankaltaisia syytöksiä ovat saaneet lukemattomat erilaisia kirjallisia aikakausia ja lajeja edustaneet naiskirjailijat vuosisadasta toiseen. (Harzewski 2006, 29–31; Wells 2006, 47–49.) Ei liene siis yllättävää, että chick lit -tutkimusta on melko vähän ja sille on ominaista puolusteleiva asenne ja toistuva vakuuttelu tutkimuskohteen merkityksellisyydestä. Toisaalta chick lit -tutkijat suhtautuvat genreen ja sen sisältämiin asenteisiin myös hellittämättömän kriittisesti. Tämä tutkijoille lankeava ristiriitainen kaksoisrooli on johtanut siihen, että suuri osa genreä käsittelevästä tutkimuksesta keskittyy väittelemään siitä, onko chick lit pohjimmiltaan kumouksellista vai taantumuksellista kirjallisuutta.

Shari Benstock (2006, 254) totesi yli kymmenen vuotta sitten, että chick lit on herättänyt akateemista mielenkiintoa lähinnä sukupuolen- ja kulttuurintutkimuksen aloilla ja varsinainen kirjallisuudentutkimus genren äärellä on jäänyt vähäiseksi. Tilanne on pysynyt ennallaan: miltei kaikki chick lit -tutkimus lähestyy genreä yhä sukupuolen näkökulmasta. Tutkijat – keskeisimpinä Imelda Whelehan (2005), Caroline J. Smith (2008) ja Stephanie Harzewski (2011) – analysoivat chick litin suhdetta postfeminismiin⁵ ja tarkastelevat genrelle ominaista naiskuvaa esimerkiksi kuluttamisen, työelämän, vanhemmuuden, kauneusihanteiden ja sosiaaliluokan näkökulmista. Tyypillisimmin tutkijat päätyvät toteamaan, että chick litin suhde (post)feminismiin on ratkaisemattoman häilyvä ja ristiriitainen.

Toisaalta suosittua on myös angloamerikkalaisen chick litin temaattinen vertailu genren erilaisia kansallisuuksia tai etnisiä taustoja edustaville lukijoille suunnattuihin versiointeihin, esimerkiksi afroamerikkalaiseen sistah litiin, latinalaisamerikkalaiseen chica litiin tai unkarilaiseen szingliregényyn. Viime vuosina chick lit -tutkimus on painottunut artikkeleihin, joissa analysoidaan eri puolilla maailmaa julkaistujen chick lit -muunnosten ominaispiirteitä ja tapoja, joilla ne kommentoivat kulttuurinsa ilmiöitä ja esimerkiksi naisten asemaa. Tutkimuskohteiden maantieteellinen ja etninen kirjo kertoo

⁵ Postfeminismillä viitataan jäsentymättömään, uudentilaisa sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita tuottavaan ja toisen polven feminismille selkensä kääntävään kulttuuri-ilmiöön. Chick litiä pidetään postfeministisenä genrenä. (Harzewski 2011, 149; Mißler 2017, 120; Nevalainen 2015, 36.)

genren maailmanvalloituksesta: on esimerkiksi tutkittu eteläafrikkalaista, intialaista ja indonesialaista chick litiä, analysoitu chick litin tapoja kuvata turkkilaistaustaisten saksalaisnaisten tai englantilaisten musliminaisten identiteettiä ja pohdittu, mitä paikallinen chick lit kertoo kreikkalaisnaisten elämästä talouskriisin jälkeen tai Australian alkuperäiskansojen asemasta (ks. esim. Hurt 2018).⁶

Hyvin harvassa sen sijaan on tutkimus, jossa chick lit -romaneja tutkittaisiin poeettisista lähtökohdista ja esimerkiksi teosten rakennetta tai kerrontaa analysoiden. Sama koskee populaarikirjallisuutta yleisemminkin. On tyypillistä, että korkeakulttuurin piiriin miellettyä kirjallisuutta tutkitaan esteettisinä rakennelmina ja tulkitaan tekijänsä yksilöllisinä taiteellisina visioina, kun taas populaarikirjallisuutta tarkastellaan lähinnä sosiologisista, psykologisista tai ideologisista näkökulmista. Taiteentutkijoiden haluttomuus lähestyä populaarikulttuurin tuotteita esteettisistä lähtökohdista on saanut osakseen kritiikkiä. (Cawelti 2004, 16–17.)

Kaiken edellä mainitun valossa ei liene yllättävää, etten ole löytänyt yhtäkään chick litille ominaiseen ironiaan keskittyntä tutkimusta. Chick lit -tutkijat toki liki poikkeuksetta huomioivat ironian aineistossaan, korostavat sen olennaisuutta genreä määrittävänä tekijänä ja saattavat viitata ironiaan esimerkiksi esittäessään väitteitä chick litin ja postfeminismin suhteesta. Ironia kuitenkin sivuutetaan ylimalkaisella huomiolla eikä syvennytä pohtimaan sen ominaispiirteitä, sävyjä tai sitä, mihin ironia oikeastaan chick litissä kohdistuu ja miksi ironia on juuri kyseiselle kirjallisuudenlajille niin leimallinen ilmiö. Perusteellisemmin chick litin ironiaa on pohtinut Heike Mißler (2017), joka analysoi chick lit -romaneja myös poeettisista lähtökohdista ja esittää tämän tutkielman kannalta antoisia huomioita genren huumorista ja ironiasta.

Suurimman osan genreen kohdistuvasta akateemisesta huomiosta on ymmärrettävästi saanut osakseen angloamerikkalainen chick lit. Suomessa genreä on tutkittu vähän. Laajin suomalainen chick litiä tarkasteleva tutkimus on Terhi Nevalaisen väitöskirja (2015). Nevalaisen tutkimuskohteena ovat suomalaisten lukijoiden chick lit -teoksille antamat merkitykset, ja lukijatutkimus on populaarikirjallisuudentutkimuksen klassikon, Janice A. Radwayn *Reading the Romance* -teoksen (1984) hengessä toteutettu lukupiirin ja haastattelujen avulla. Nevalaisen lukijatutkimuksen aineiston muodostavien kymmenen

⁶ Chick lit -tutkimusta on perustellusti syytetty valkoisten kirjailijoiden kirjoittamaan, valkoisista naisista kertovaan chick litiin keskittymisestä ja genreen mahtuvan etnisten ja kansallisten identiteettien kirjon sivuuttamisesta. Tutkimus on vinoutunut, kun genren lajipteirteitä on hahmoteltu yksinomaan valkoisen chick litin pohjalta ja chick litin juuria etsitty vain valkoisesta kirjallisuushistoriasta. (Hurt 2018, 9–13.) Tämä kritiikki osuu väistämättä myös tutkimukseen Paloheimon valkoisesta chick litistä.

chick lit -romaanin joukossa on vain yksi suomalainen teos, mutta väitöskirja tarjoaa kiinnostavan katsauksen siihen, miten suomalaislukijat tulkitsevat chick litiä. Tämän tutkielman kannalta relevantteja ovat Nevalaisen havainnot joidenkin lukijoiden muodostamista ironisista tulkinnoista.

Nevalaisen väitöskirjan lisäksi suomalainen chick lit -tutkimus koostuu muutamasta artikkelista, joissa lähinnä referoidaan kansainvälistä tutkimusta ja havaitaan suomalaisen chick litin orastava olemassaolo. Suomessa on tehty myös joitakin genreä käsitteleviä pro gradu -tutkielmia, muun muassa Elli Paakkasen (2010) työ suomalaisen chick litin temaattisista ominaispiirteistä sekä genren postfeministisyyttä, naisidentiteettiä ja sukupuoliperformansseja tarkastelevia töitä. Paloheimon esikoisromaanin *Klaukkala* on yksi Anna-Kaisa Kurtin (2015) naisfiktion lajia tutkivan pro gradu -tutkielman aineistoksi valikoituneista kahdestakymmenestä romaanista. Kurtti ei syvenny analysoimaan *Klaukkalaa* vaan tekee siitä joitakin temaattisia huomioita ja etsii siitä yhtymäkohtia muihin naisfiktioksi mieltämiinsä teoksiin. Paloheimon tuotannosta ei ole muuta aiempaa tutkimusta.

Kaiken edellä esitetyn valossa tuntuu mielekkäältä ja perustellulta lähestyä Paloheimon romaaneja ironian näkökulmasta ja jättää esimerkiksi tematiikkaan tai (post)feminismiin liittyvät kysymykset syrjemmälle tutkimuksen keskiöstä.

1.3 Teoreettinen kehys ja keskeiset käsitteet

Tämän tutkielman keskeisin teoreettinen käsite on ironia. Antiikista periytyneen retorisen määritelmänsä mukaan ironia on sitä, että tarkoitetaan jotain muuta, yleensä päinvastaista, kuin sanotaan. Tämä intuitiivinen, maallikoiden monesti jakama käsitys on osoittautunut riittämättömäksi. On toki olemassa ironiaa, jonka merkitys on päinvastainen tai muu kuin kirjaimellinen merkitys, mutta useimmiten – ja myös Paloheimon romaanien tapauksessa – kyse on huomattavasti moninaisemmasta ja kompleksisemmasta ilmiöstä. (Rahtu 2006, 37; Hutcheon 1995, 12.)

Ironia on viimeisten parin sadan vuoden aikana ollut verrattain runsaan kirjallisuudentutkimuksellisen mielenkiinnon kohde: kiinnostus ironiaan kirjallisena ilmiönä kasvoi romantiikan aikakaudella ennennäkemättömäksi (Salin 2003, 190–192). Ironia ei toki ole vain kirjallisuudentutkimuksen käsite. Sitä on tutkittu yli kahden ja puolen vuosituhannen ajan muun muassa filosofian, retoriikan, yhteiskuntatieteiden, kulttuurintutkimuksen ja lähes kaikkien kielentutkimuksen alueiden näkökulmista (Rahtu 2006, 15–17). Tämän tutkielman teoreettisena kehyksenä toimivat kirjallisuudentutkija

Linda Hutcheonin tutkimukset ironiasta (1995) ja parodiasta (1985). Hutcheon vetää yhteen alan laajaa tutkimusperinnettä ja rakentaa omaperäisen teorian siitä, miten ja miksi ironia syntyy ja mitkä ovat tuottajan, tulkitsijan, kontekstin ja intention roolit ironisen merkityksen muodostumisessa.

Tässä tutkielmassa ironia käsitetään siis Hutcheonin tapaan kielen ja muodon tasolla toimivana diskursiivisena strategiana. Ironia ei ole staattinen trooppi vaan tapahtuu⁷ sanotun ja ei-sanotun välisessä, tuottajan ja tulkitsijan välisessä sekä merkitysten ja kontekstin välisessä suhteessa. Ironinen merkitys ei ole yksioikoisesti sanotun vastakohta vaan jotakin muuta ja enemmän kuin sanottu. Kirjaimellista merkitystä ei siis voi sivuuttaa ironista tulkintaa muodostettaessa: ironia perustuu sanotun ja ei-sanotun yhtäaikaaisuuteen ja vuorovaikutukseen. Ironiseen merkitykseen kuuluu aina arvottava asenne, joka erottaa sen metaforasta, allegoriasta ja muusta verhotulla merkityksellä leikittelystä. Tätä sävyiltään ja tarkoituseriltään loputtoman moninaista arvottavaa asennetta Hutcheon nimittää ironian teräksi. (Hutcheon 1995, 10–13.) Tämän tutkielman keskeinen tavoite on selvittää, mihin Paloheimon romaanien ironian terä kohdistuu ja millainen sen arvottava asenne on.

Nojaan Hutcheonin teoriaan myös tavassani käsittää ironian lähi-ilmiöt eli ironiaa keinoinaan hyödyntävät parodian ja satiirin. Parodia on jonkin tekstin, lajin, konvention tai diskurssin jäljittelyä, jossa tapahtuu ironinen, kriittinen nurin kääntäminen ja uudelleen kontekstualisointi (Hutcheon 1985, 32). Satiiri puolestaan hyödyntää ironiaa kritisoidessaan yhteiskunnan epäkohtia ja ihmiskunnan paheita, heikkouksia ja hullutuksia (mt. 43). Esittelen Hutcheonin käsityksiä ironiasta, parodiasta ja satiirista tarkemmin analyysin yhteydessä luvuissa 3 ja 4.

Kielen ja muodon tasolla toimivan ironian ohella on käytetty muun muassa tilanneironian, sokraattisen ironian ja kohtalon ironian käsitteitä. Tällaisia ilmiöitä ei kuitenkaan yksimielisesti lueta ironian piiriin, vaikka ne sanan arkikäyttöä vastaavatkin. (Pankakoski 2007, 237.) Hutcheon (1995, 2–3) rajaa ilmiöt teoriansa ulkopuolelle, eikä niitä tarkastella myöskään tässä tutkielmassa.⁸ Hutcheonin teoria keskittyy verbaaliseen ja rakenteelliseen ironiaan. Verbaalisella ironialla tarkoitetaan yhden tai muutaman sanan tasolla toimivia retorisia kuvioita. Rakenteellinen ironia puolestaan liittyy romantiikan

⁷ Hutcheonin (1995, 5) mukaan verbi ”tapahtua” (*happen*) kuvaa osuvimmin ironian prosessia. Tulkitsijan osuutta Hutcheon (mt. 11) kuvaa verbillä ”tehdä” (*make*), ei verbillä ”käsittää” (*get*).

⁸ Tarkastelen tosin analyysissäni lyhyesti eräänlaisena tulkintaohjeena tilanneironian piiriin lukeutuvaa draamallista ironiaa, joka syntyy jonkin tilanteen sisältämästä odotusten ja todellisuuden välisestä ristiriidasta (Pankakoski 2007, 237).

aikana syntyneeseen käsitykseen, jonka mukaan ironia voi olla koko tekstin yllä leijuva asenne. Sen myötä on mahdollista hahmottaa kokonainen teos ironisena. (Salin 2003, 191.) Tarkastelen Paloheimon teoksia analysoidessani sekä tarkemmin rajautuvaa verbaalista että kokonaisvaltaisempaa rakenteellista ironiaa.

Ironiantutkimuksen keskeiset kysymykset koskevat tuottajan ja tulkitsijan rooleja: Kumpi ratkaisee, tulkitsijan käsitys vai tuottajan intentio? Kenen tulkinta on etusijalla? Missä ironinen merkitys lopulta syntyy? Suurin osa ironiantutkimuksesta on keskittynyt ironisoijan intentioon, mutta Hutcheon kuuluu tulkitsijan roolia korostavaan koulukuntaan. Hänen mukaansa tuottajan ironinen intentio ei ole välttämätön – onhan esimerkiksi mahdollista tulkita ironiaa tekstissä, jota ei ole tarkoitettu ironiseksi. Tulkitsija sen sijaan on ironisen merkityksen kannalta ehdoton: ironiaa ei ole olemassa niin kauan kuin kukaan ei tee ironista tulkintaa. (Hutcheon 1995, 116–122.) Tekijän intentioon takertuminen on kirjallisuudentutkimuksessa erityisen ongelmallista. Ironiaa tutkittaessa on oleellista hyväksyä merkityksen monitulkintaisuus ja luovuttava tavoittelemasta tekstijakson tai teoksen ”oikeaa tulkintaa”. Olennaisempaa on pohtia, minkälaisiin mahdollisesti toisistaan poikkeaviin tulkintoihin teos lukijaansa johdattelee ja mitkä ovat näiden tulkintojen kimmokkeet, perusteet ja suhde toisiinsa.

Klaukkalan ja *Mama Mojon* ironiaa analysoidessani en siis spekuloi tekijän ironisilla intentioilla vaan tiedostan, että kyse on lopulta omista tulkinnoistani.⁹ Chick lit -tutkijat kokevat usein tarvetta puolustella väheksyttyä tutkimuskohdettaan ja saattavat siksi sortua ylitulkintoihin ja subversiivisen ironian tarkoitushakuiseen etsintään. Toisaalta liiallinen sananmukaiselle tasolle jättäytyminen ei tee oikeutta monitulkintaiselle genrelle. (Nilson 2013, 189–201.) Minun onkin syytä hahmottaa omaan lukijapositioni liittyvät seikat, jotka voivat vaikuttaa mahdollisten ironisten tulkintojeni taustalla. Rooliani tulkitsijana ei ole kuitenkaan syytä korostaa. Tutkielman keskiössä on tarkka tekstianalyysi: tutkin, minkälaisia ironian signaaleja ja sananmukaista tulkintaa jarruttavia vihjeitä Paloheimon romaaneista löytyy, miten mahdollinen ironinen tulkinta tapahtuu, millaista tietoa se vaatii lukijalta ja millainen sävy ja funktio ironialla on.

Hutcheonille (1995, 16–17) ironian terä on aina jollain tapaa poliittinen. Ironian arvottavasta asenteesta ja kätkeytyksen merkitysten mahdollisesta ulossulkevuudesta

⁹ Chick litistä tehdyissä lukijatutkimuksissa halutaan suunnata huomio todellisten lukijoiden tulkintoihin tutkijan tai sisäislukijan tulkintojen sijaan (Nevalainen 2015, 16; Montoro 2012, 16). Lukijatutkimukset tarjoavat kiinnostavia näköaloja chick lit -teoksista muodostettuihin merkityksiin, mutta eivät poista tarvetta tutkimukselle, joka syventyy analysoimaan teoreettisesti (ironisen) tulkinnan syntytapaa.

seuraa väistämättä valtasuhteita, hierarkioita ja moraalista ylemmyyttä – poliittisia ja ideologisia kysymyksiä. Ironia onkin usein toiminut vastarinnan välineenä ja tarjonnut tehokkaan keinon kyseenalaistaa auktoriteetteja ja esittää epäsuoraa kritiikkiä. Ironian perimmäisestä olemuksesta on väitelty läpi vuosisatojen (Rahtu 2006, 11). Hutcheon (1995, 10) kuitenkin muistuttaa, ettei ironia siinä missä muutkaan diskurssiiviset strategiat ole itsessään hyvää tai pahaa, taantumuksellista tai kumouksellista. Historian varrella ironia on valjastettu moninaisten ideologioiden, niin konservatiivisten kuin edistyksellisten, palvelukseen.

Hutcheonin teoria soveltuu ironian transideologisen luonteen ja poliittiset ulottuvuudet tiedostavan otteensa vuoksi Paloheimon romaanien ironian tarkasteluun. Hutcheonin tapa hahmottaa ironian ideologinen muuntautumiskyky tarjoaa hedelmällisiä näkökulmia loputtomaan väittelyyn chick litin perimmäisestä olemuksesta ja suhteesta feminismiin. Samaten Hutcheonin käsitykset tulkitsijan ja kontekstin roolista ironisen merkityksen synnyssä auttavat selittämään chick litistä käytyjä kiistoja.

Hutcheon (1995, 5) korostaa teoriansa käsittelevän ironiaa kaikenlaisissa yhteyksissä – esimerkiksi oopperassa, kaunokirjallisuudessa, akateemisessa diskurssissa, elokuvassa, populaarimusiikissa ja kuvataiteessa. Hän kuitenkin käyttää esimerkkeinään lähes yksinomaan ”korkeakulttuurin” piiriin kuuluvia teoksia. Tämän tutkielman välilliseksi tavoitteeksi muodostuu myös sen selvittäminen, soveltuuko Hutcheonin teoria chick litin kaltaisen populaarikirjallisen genren ironian analysointiin.

Paloheimon teosten itserefleksiivisyyttä analysoidessani hyödynnän camp-teorian uranuurtajan Susan Sontagin camp-maun ja camp-sensibiliteetin käsitteitä. Sontag (1964/2009, 18–29) määrittelee campin sensibiliteetiksi, jolle on leimallista viehtymys luonnotonta, keinotekoista, liioiteltua ja koristeellista kohtaan. Camp on sekä ominaisuus että tapa katsoa ja arvioida asioita. Ironinen camp-maku julistaa, että jokin voi olla hyvää, koska se on kauheaa.

Tutkielman lajikysymyksiä käsittelevä osuus perustuu Alastair Fowlerin lajiteoriaan. Käsitän lajimäärittelyn Fowlerin (1982/2002, 38) tapaan ennen kaikkea tulkinnan apuvälineeksi. Tavoitteena ei ole taideteoksen itsetarkoituksellinen luokittelu. Kun tunnistetaan teoksen genre ja analysoidaan sen tapaa noudatella tai rikkoa genren konventioita, kyse on ennen muuta pyrkimyksestä tavoittaa teoksen merkitys. Syntyy hermeneuttinen kehä: tarkastelemalla Paloheimon romaaneja chick lit -genreä vasten pyritään ymmärtämään niiden ironiaa, ja toisaalta analysoimalla romaanien ironiaa lähestytään niiden lajimääritelmää.

2 LAJIKYSYMYKSIÄ

Chick lit -tutkimuksessa on tapana lajimäärittelyn yhteydessä toistella, kuinka poikkeuksellisen moninainen, alinomaa uudistuva ja määritelmiä pakeneva populaarikirjallisuuden laji chick lit on. On listattu chick litin konventioita, kuten genrelle tyypillinen juonikaava ja henkilögalleria, mutta todettu myös, että todellinen chick lit saattaa poiketa prototyypistä suurestikin. Chick lit -tutkijat ovat turhaan pyrkineet tavoittamaan yhtä kaikkia chick lit -teoksia yhdistävää piirrettä. Erityisen vaikeaksi määrittelyn tekevät chick litin lukuisat alalajit ja versioinnit ympäri maailman. (Mm. Nevalainen 2015, 79–80; Mißler 2017, 31.) Tämän heterogeenisuuden vuoksi monet tutkijat ovat päätyneet käyttämään chick litistä genren sijaan tai ohella käsitteitä kirjallinen ilmiö tai kulttuuri-ilmiö (Nevalainen 2015, 74, 79; Smith 2008, 2).

Chick litin poikkeuksellisen heterogeenisuuden korostamiseen ja lajimäärittelyn loputtomaan problematisointiin kannattaa mielestäni suhtautua kriittisesti. On toki olemassa chick litiä kaavamaisempia romanttisen viihdekirjallisuuden lajeja, mutta monien populaarikirjallisten genrejen lajimäärittely on haastavaa siinä missä chick litin. Esimerkiksi rikoskirjallisuutta ja fantasiakirjallisuutta voidaan tuskin niitäkään pitää konventioissaan pysyttelevinä ja yhtä tiettyä prototyyppiä tiukasti mukailevina genreinä.

Fowlerin lajiteoria soveltuu erinomaisesti yhtä yhteistä nimittäjää pakenevan chick litin tarkasteluun. Chick litiä tutkittaessa lajit kannattaa käsittää Fowlerin tapaan staattisten ja selkeärajaisten luokkien sijaan tyyppeinä, jotka muokkautuvat, limittyvät ja sekoittuvat jatkuvasti. Fowlerin keskeinen oivallus on hahmottaa lajeja wittgensteinilaisten perheyhtäläisyyksien kautta – kun teos määritellään jonkin lajin edustajaksi, sen ei ole välttämättä sisällettävä kaikkia lajirepertoarin piirteitä, eikä mikään yksittäinen piirre yhdistä kaikkia lajin edustajia. (1982/2002, 37–41.) Ironialla on epäilemättä keskeinen rooli chick lit -teoksia toisiinsa yhdistävässä lajirepertoaarissa ja perheyhtäläisyyksien verkostossa.

On kuitenkin muistettava, että Fowlerin lajiteoria ei juuri huomioi populaarikirjallisia genrejä.¹⁰ Populaarikirjallisuuden kentällä genren merkitys on erityisen korostunut niin teosten tuotannossa, markkinoinnissa kuin vastaanotossakin. Viihteelliset genret noudattelevat tiettyjä selkeästi määriteltäviä konventioita korkeakirjallisia lajeja

¹⁰ Fowler suorastaan hyökkää triviaalikirjallisuudeksi nimittämiinsä populaarikirjallisuuden genreihin kohdistuvaa akateemista tutkimusta vastaan ja toivoo kirjallisuudentutkimuksen keskittyvän vastaisuudessa taiteellisesti ansiokkaan korkeakirjallisuuden tarkasteluun (1982/2002, 10).

ilmeisemmin, joten poikkeamat lajikonventioista näyttäytyvät populaarikirjallisissa teoksissa erityisen kohosteisina ja tulkinnallisesti merkityksellisinä. Toisaalta on syytä huomioida, että on olemassa sekä varsin konventionaalista ”korkeakirjallista” fiktiota että hyvinkin innovatiivista, genreään uudistavaa populaarikirjallisuutta. (Gelder 2004, 40–43; Cawelti 2004, 131–132.) Chick lit on esimerkki raja-aitojen madaltumisesta: genren ominaispiirteitä ovat postmodernin korkeakirjallisuuden keinovalikoimaan mielletyt intertekstuaalisuus ja itserefleksiivisyys, ja toisaalta genren kepeän ironista tyyliä ja tehokkaita markkinointistrategioita lainataan nykyään korkeakulttuurinkin kentällä (Mißler 2017, 40–45).

Alaluvussa 2.1 esittelen chick litin kirjallisia juuria, pohdin sen suhdetta muuhun romanttiseen viihdekirjallisuuteen ja hahmottelen genren kehityskaaria Suomessa ja maailmalla. Alaluvussa 2.2 tarkastelen *Klaukkalaa* ja *Mama Mojoa* suhteessa chick litin lajirepertoaariin ja osoitan, että romaanit jäljittelevät angloamerikkalaisia esikuviaan hyvinkin uskollisesti.

2.1 Chick litin taustaa ja kehityskaaria

Chick litiä määriteltäessä viitataan usein Suzanne Ferrissin ja Mallory Youngin (2006, 12) luonnehdintaan: chick lit on ”new woman’s fiction” – uutta naiskirjallisuutta, joka sekä kertoo uudenlaisesta naisesta että puhuttelee uudenlaista naislukijaa. 1990-luvun puolivälissä syntynyt genre toi romanttisen viihdekirjallisuuden postmodernille aikakaudelle ja päivitti sen vastaamaan omaa itseään ja tosirakkautta etsivän nykynaisen kokemusmaailmaa. Se kertoo kepeästi ja humoristisesti haasteista, joita nuori nainen kohtaa parinvalinnassa ja työelämässä, ja kuvaa tietynlaista urbaania, nuorekasta ja kulutuskeskeistä elämäntapaa ja ympäristöä. (Mm. Whelehan 2005, 174–175; Ferriss & Young 2006, 3–5; Benstock 2006, 254–256; Smith 2008, 6–8; Harzewski 2011, 3; Nevalainen 2015, 11–12.)

Chick litin ominaispiirteitä on mielekästä hahmotella suhteessa genren kirjallisiin juuriin eli kirjallisuudenlajeihin, joiden perinnön varaan chick lit rakentuu ja joita se eri tavoin muokkaa ja uudistaa. Tutkijat pitävät chick litin vanhimpina sukulaisina 1700–1800-lukujen tapainkuvausromaaneja eli esimerkiksi Jane Austenin, Charlotte Brontën ja Edith Whartonin tuotantoa. Chick litin temaattiset yhteydet tapainkuvausromaneihin ovat selvät: molemmat lajit kuvaavat naista etsimässä sopivaa romanttista kumppania ja kartuttamassa itsetuntemusta ja henkistä kypsyysytä usein ystävien tuella, ja molemmissa hahmot pohtivat suhdettaan naisille asetettuihin vaatimuksiin. Yhteistä on myös ironian

ja satiirin käyttö yhteiskunnallisen kritiikin välineenä ja huumorin lähteenä. Chick lit -romaanit viittaavat usein suoraan näihin kanonisoituihin edeltäjiinsä ja lainaavat niiltä juonikuvioitaan – pyrkimyksenään myös nostaa näin kirjallista arvoaan. Erot lajien välillä ovat nekin ilmeisiä: chick lit -hahmojen seksielämä, työura ja kulutusvimma poikkeavat luonnollisesti tapainkuvausromaanien sisällöstä. (Wells 2006, 48–49.)

Läheisempi vertailukohta on perinteinen romanttinen viihdekirjallisuus, niin sanottu harlekiinikirjallisuus, jota chick lit tuulettaa ja modernisoi. Chick lit eroaa perinteisestä romanssiviihteestä muun muassa asettamalla päähenkilön henkisen kasvun, työuran ja ystävyysuhteet romanttisen juonen edelle sekä kuvaamalla naista aloitteellisena seksuaalisena toimijana. Romanssikirjallisuus myös varoo vesittämästä vakavaa ja dramaattista rakkaustarinaa huumorilla, kun taas chick litin tyyli on jatkuvasti koominen. (Harzewski 2006, 36–40.)¹¹

Chick litiä on mielekästä verrata myös 1980-luvun glamourkirjallisuuteen, jossa kovaksikeitetyt naishahmot tavoittelevat luksuselämää häikäilemättömästi seksuaalista vetovoimaansa hyödyntäen. Chick lit eroaa siitä ennen kaikkea samastuttavamman päähenkilönsä vuoksi. (Larsson 2008, 331.) Chick litin keskeisenä ominaispiirteenä onkin pidetty päähenkilöä, jonka itsensä etsiskelyyn ja kommelluksiin rakkaus- ja työelämässä lukija voi samastua. Lukijoiden on oletettu viihtyvän genren parissa, koska he kokevat sen peilaavan heidän omia kokemuksiaan, ”kertovan heidän elämästään”. (Mißler 2017, 10; Smith 2008, 6–7; Ferriss & Young 2006, 3–5.) Samastuttavuutta luo osaltaan myös chick lit -päähenkilön itseironinen huumorintaju.

Chick litin sukulaisina on pidetty myös 1970-luvun feminististä tunnustusromaania (Whelehan 2005, 5–6), eri vuosikymmenten opas- ja self help -kirjallisuutta (Smith 2008; 2–6), tyttökirjallisuutta (Nilson 2008, 15) ja kehitysromaania (Hale 2006, 104). Toisaalta genren juuret on laajemmasta sosiokulttuurisesta kontekstista käsin paikannettu esimerkiksi 1990-luvun girl power -ilmiöön (Mißler 2017, 16).

Tutkijat ajoittavat chick litin synnyn yksimielisesti vuoteen 1996 ja Helen Fieldingin romaanin *Bridget Jones's Diary* (suom. *Bridget Jones – elämäni sinkkuna*, 1998) ilmestymiseen. Toisena genren syntyyn vaikuttaneena teoksena pidetään Candace

¹¹ Suomen kontekstissa chick litin yhteys perinteiseen romanssikirjallisuuteen näyttäytyy erityisen ilmeisenä. Romanttisen viihteen perinne alkoi Suomessa 1920-luvulla ennen muuta Hilja Valtosen viihderomaanien menestyksen myötä. Valtosen tuotannon keskeiset teemat – nuoren naisen itsenäistymispyrkimykset, yhteiskunnan odotusten kanssa kipuilu ja oikean kumppanin valitsemisen vaikeus – ovat tuttuja chick litistä, samoin Valtosen usein päiväkirjamuotoinen, itseironinen ja kepeä kerronta. (Melkas 2013, 272; Nevalainen 2015, 87.)

Bushnellin samana vuonna ilmestynyttä romaania *Sex and the City* (suom. *Sinkkuelämää*, 2000).¹² Kirjallisuudenlajit palautuvat tyypillisesti johonkin paradigmaattiseen teokseen eli eräänlaiseen arkkitekstiin¹³, joka pitkälti määrittelee genren ominaispiirteitä ja johon genren teokset viittaavat toisinaan myös suoraan. Chick litin kohdalla tällaisena genreä määrittävänä arkkitekstinä pidetään etenkin Fieldingin romaania. (Huhtala 2006, 79–80.) Chick lit -romaanin analysoitaessa on hyödyllistä tuntea tuo arkkiteksti, jota kukin genren teos kantaa jollain tapaa lajimuistissaan. Myös genreä leimaava ironia on pitkälti palautettavissa Fieldingin minäkertojan (itse)ironiseen retoriikkaan.

Vuosituhanneen vaihteeseen mennessä chick lit oli kasvanut valtaiseksi kulttuuri-ilmiöksi ja kustannusalaan sähköistäneeksi miljoonabisnekseksi. Menestyksen myötä käynnistyi kirjallisuusväen väittely, jossa genreä sekä haukuttiin typeryyttäväksi ajanhukaksi että hehkutettiin merkityksellisenä ajankuvana. (Mm. Ferriss & Young 2006, 1–2; Montoro 2012, 6–7.) Chick lit -romaanin itserefleksiivistä ironiaa analysoitaessa on hyödyllistä tuntea sekä tämä genreä koskeva polemiikki että vastaavat naisten kirjoittamaa ja naisille suunnattua kirjallisuutta koskevat historialliset kiistat. Chick lit tiedostaa usein kirjalliset juurensa ja ”naiskirjallisuuden” matalan statuksen (Whelehan 2005, 192; Wells 2006, 48–49; Nilson 2008, 25–30; Mißler 2017, 137) ja saattaa kommentoida genrensä herättämää paheksuntaa.

Genren kaupallinen menestys johti rinnakkaislajien syntyyn: monista chick lit -bestsellereistä, etunenässä Fieldingin ja Bushnellin kirjoittamista genren arkkiteksteistä, on tehtailtu niin ikään menestyneitä elokuvia ja televisiosarjoja. Chick lit -romaanit sekä niistä ammentavat tv-sarjat ja chick flickiksi kutsutut elokuvat muodostavat symbioottisen lajien kimpun, jossa viittaussuhteet kulkevat joka suuntaan. (Ferriss & Young 2006, 2; Smith 2008, 9–10; Nevalainen 2015, 89–90.) Näistä rinnakkaislajeista sekä samankaltaista elämäntapaa ja estetiikkaa henkivistä aikakauslehdistä, mainoksista, musiikista ja sosiaalisen median sisällöistä on käytetty kattokäsitettä chick culture (Ferriss & Young 2008, 1–2). Chick lit -romaanin itserefleksiivistä ironiaa ja parodisia

¹² Toisaalta on huomautettu, että vaikka *Sex and the City* on pitkälti määritelty chick litille ominaisen urbaanin miljöön ja elämäntavan, teoksella on enemmän yhteistä 1980-luvun glamourromaanin kuin chick litin kanssa (Harzewski 2011, 94). Kyse on tyypillisestä lajimäärittelyn köydenvedosta, jossa kukin tutkija korostaa tiettyjä piirteitä lajimäärittelyn kannalta keskeisimpinä.

¹³ Genette (1982/1997, 1) kutsuu lajin ja siihen kuuluvien teosten välistä suhdetta arkkitekstuaalisuudeksi. Arkkiteksti on lajin abstrahoitu malli, jota yksittäiset tekstit toteuttavat. Genetten käsitteistössä arkkiteksti ei ole konkreettinen tekstiobjekti vaan tulkinnassa syntyvä metakirjallinen ilmiö. Käytän siis chick lit -tutkijoiden tavoin termiä väljästi kutsuessani Fieldingin romaania genren arkkitekstiksi.

elementtejä tarkasteltaessa on tärkeää tunnistaa myös rinnakkaislajeihin kohdistuvat intertekstuaaliset viittaukset.

Suomalaisen chick litin katsotaan syntyneen vuosituhatluvun vaihteessa Virve Sammalkorven *Sinkkuleikin* (1999) ja Katja Kallion *Kuutamolla*-romaanin (2000) myötä. Kotimainen chick lit -tuotanto oli pitkään vähäistä, vaikka angloamerikkalainen chick lit sai Suomessakin suuren suosion jo 1990-luvulla. Kustantajat ja kriitikot otaksuivat, että hohdokkaisiin suurkaupunkiympäristöihin sijoittuva genrekirjallisuus olisi suomalaisessa miljöössä epäuskottavaa ja kotimainen chick lit siksi mahdotonta. (Nevalainen 2015, 95; Melkas 2013, 273–275; Voipio 2011, 105.) Chick lit ei koskaan noussut Suomessa angloamerikkalaisen esikuvansa veroiseksi ilmiöksi (vrt. Aphalo 2018, 7–10), mutta genre tuntuu vakiinnuttaneen paikkansa perinteisemmän romanttisen viihdekirjallisuuden rinnalla: 30–40 kirjailijan teoksia on 2000-luvulla markkinoitu ja luettu suomalaisena chick lit -kirjallisuutena.¹⁴

Chick lit -käsitteen on kritisoitu menettävän merkityksensä, kun se niin hanakasti liitetään teoksiin, joilla ei ole juuri mitään tekemistä prototyyppisen chick litin kanssa (Montoro 2012, 12–14). Lajimäärittelyä hämärtävät paitsi chick litin lukuisat alalajit ja versioinnit ympäri maailman (mm. Smith 2008, 136–137; Nevalainen 2015, 80–85; Ferriss & Young 2006, 5–7) myös kustantamojen toiminta: genren kaupallisen menestyksen myötä monenlaista naisten kirjoittamaa tai naisille suunnattua kirjallisuutta on nimetty anakronistisestikin chick litiksi (Ehriander 2013, 160–161).¹⁵ On kuitenkin syytä muistaa, että kaikki nykypäivänä julkaistava naisille suunnattu romanttinen viihdekirjallisuus ei ole chick litiä vaan kattaa lukuisia lajeja ja alalajeja modernista romanssista harlekiiniromanssiin ja romanttisesta jännityskirjallisuudesta historialliseen, eroottiseen, paranormaaliin ja hengelliseen romantiikkaan (Ramsdell 2012, 15–18).

Myös monet suomalaisena chick litinä markkinoidut romaanit määrittäisivät luontevammin esimerkiksi arkiseen ja vähemmän urbaaniin, romanttisen kertomuksen keskeisemmälle sijalle asettavaan modernin romanssin lajiin. Tällaisten teosten voi toki mieltää edustavan suomalaista chick lit -muunnelmaa, joka muokkaa angloamerikkalaista

¹⁴ Suomalainen chick lit ei ole nauttinut sen suurempaa arvostusta kuin sen kansainväliset esikuvat. Esimerkkeinä toimivat Maria Rocherin chick lit -romaanista kirjoitettu murska-arvio (Salovaara 2014), jonka otsikko, ”Pimupöhlöilyä”, kiteyttää kriitikon närkästyksen genreä kohtaan, ja ”korkeakirjalliseksi” kirjailijaksi mielletyn Riikka Pulkisen chick lit -romaanin arvio (Pääkkönen 2014), jossa hämmäntynyt kriitikko varoo genremääreitä ja kuvailee Pulkisen tehneen ”kuperkeikan komedian puolelle” ja ”heittäytyneen täysillä kepeyteen”.

¹⁵ Tästä äärimmäisinä esimerkkeinä toimivat Jane Austenin uusintapainosten chick lit -estetikkaa mukaileva kansitaide (Lindahl 2013, 148–149) ja genreä kuuluisasti parjanneen Nobel-palkitun Doris Lessingin liittäminen chick lit -genreen (Nilson 2008, 23).

genreä radikaalisti realistisempaan ja sovinmaisempaan suuntaan. Perustellulta tuntuu kuitenkin varata chick lit lajimääränä sellaisille suomalaisille romaaneille, jotka muistuttavat läheisemmin lajin arkkitekstiä.¹⁶

Chick litin kuolemaa alettiin ennustaa jo 2000-luvun alussa, kun genren nostattama alkuhuuma oli tuskin ehtinyt laantua. Monet genren kertakäyttöviihteen tuominneet raportoivat vahingoniloisina, kuinka myynti alkuaikojen valtaisan menestyksen jälkeen taittui hieman maltillisempiin lukemiin ja valokeilan varastivat vampyyriteemainen populaarikirjallisuus ja eroottiset viihderomaanit. (Benstock 2006, 256; Montoro 2012, 3–4; Mißler 2017, 2.) Chick litiä julkaistaan silti edelleen, ja genren tunnetuimmat nimet yltävät yhä vuoden myydyimpien kirjojen listoille. Chick litin kulttuurinen merkitys on vieläkin suuri: genren vaikutus näkyy monissa tuoreissa populaarikulttuurin tuotoksissa, ja sen konventiot, kuten itseironinen, itsenäinen, hauska ja romanttisia suhteissaan kompuroiva päähenkilö, on omaksuttu monenlaiseseen viihteeseen ja taiteeseen (Mißler 2017, 41–46). Genren hiipumisessa on ehkä pikemminkin kyse siitä, että prototyypin valkoisesta angloamerikkalaisesta heteronaisesta kertova chick lit tekee tilaa moninaisille alalajeille ja versioinneille ympäri maailman. On lajimäärittelykysymys, nähdäänkö tämä chick litin kuolemana vai moninaistumisena.

2.2 *Klaukkalan ja Mama Mojon* suhde prototyypiseen chick litiin

Lajitutkimuksessa ei ole tapana keskittyä kirjaan esineenä eikä vedota genreä määriteltäessä teoksen kansitaiteeseen. Chick litin kohdalla on kuitenkin perusteltua tarkastella kantta merkityksellisenä paratekstinä¹⁷, sillä poikkeuksellisen tunnistettava ja markkinoinnissa tehokkaasti hyödynnetty kansiestetiikka on genren ilmeinen ja pilkattukin ominaispiirre (Lindahl 2013, 151–152; Nevalainen 2015, 75). *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* tunnistaa chick lit -romaneiksi jo kaukaa: niiden kansissa käytetyt vaaleanpunaisen eri sävyt ja metallinhohto, kimaltelevat tähdet ja käsin kirjoitettua tekstiä jäljittelevät kirjasintyypit on mielletty tyypillisimmiksi elementeiksi genren kansitaiteessa. Myös *Klaukkalan* kannen sulkakoristeltu iltalaukku ja pinkit kynnet sekä

¹⁶ Nevalaisen (2015, 124–128) lukijatutkimus tarjoaa kysymykseen kiinnostavan näkökulman. Tutkimukseen osallistuneiden mielestä eräs kotimainen teos on liian arkinen ja ankea ollakseen chick litiä: siitä puuttuu ”glamouria”, ”pintaliittoa”, ”keveyttä”, ”pirteyttä” ja ”blingblingiä” eikä siinä ole oikeanlaista kasvutarinaa. Lukijat siis edellyttävät suomalaisen viihderomaanin jäljittelevän riittävän uskollisesti genren angloamerikkalaista prototyyppiä, jotta se voidaan määritellä chick litiksi.

¹⁷ Parateksti on Genetten (1982/1997, 3–4) termi, jolla hän tarkoittaa tekstiä ympäröiviä, sen ymmärtämistä sääteleviä tekstejä, kuten otsikoita, esi- ja jälkipuheita, luonnoksia, kirjailijan kirjoitettuja, kuvitusta, kansikuvia ja -tekstejä sekä erilaisia esittely- ja mainostekstejä. Genette korostaa tekstin paratekstejä suuntaa antavina vihjeinä tekstin arkkitekstin jäljittämässä eli lajin määrittelyssä.

Mama Mojon kannen pelkistettynä siluettina kuvattu vauhdikas naishahmo noudattavat tuttua estetiikkaa. Chick lit -kansien on tulkittu kantavan genrelle ominaisia merkityksiä: käsin kirjoitetulta näyttävät kansitekstit vahvistavat vaikutelmaa intiimistä ja tunnustuksellisesta kerronnasta, naishahmojen kasvottomuus helpottaa lukijan samastumista, ja vaaleanpunainen väri kytkee romaanin feminiinisiksi miellettyihin ilmiöihin. Kansien viestiä – kuten genreä ylipäänsä – on pidetty monitulkintaisena ja ironisena. (Montoro 2012, 34–36, 56; Lindahl 2013, 141–152; Nevalainen 2015, 75–76.)

Klaukkalan takakannessa on suuri valokuva säteilevästä ja leopardikuosinen takki hulmuten pyörähtelevästä kirjailija Paloheimosta. Suomessa kirjailijan kuva päädytään harvoin painamaan kirjan etu- tai takakanteen, mutta chick litin piirissä se on tyypillinen, markkinointisyyin motivoitunut ratkaisu (Lindahl 2013, 149–151), jota noudattamalla *Klaukkala* osaltaan liitetään osaksi kansainvälistä genreä. Tällainen huomion kohdistaminen kirjailijaan liittyy chick litille ominaiseen autobiografiseen tendenssiin: chick lit -romaanien kerrotaan usein pohjautuvan kirjailijan omiin kokemuksiin, koska halutaan korostaa romaanien kertovan todellisesta nykynaisen elämästä ja tarjoavan uskottavia, samastuttavia kertomuksia (Nilson 2008, 17–18; Smith 2008, 6–7). Paloheimon näyttävä vaateparsi *Klaukkalan* takakansikuvassa luo yhteyksiä kirjailijan ja romaanin muotiin pakkomielteisesti suhtautuvan päähenkilön välille. Samaan pyrkii kirjan kansilieveteksti kertoessaan, että Paloheimo on kiertänyt vuosia showtanssijana monissa tanssiryhmissä, samaan tapaan kuin romaanin päähenkilö on kiertänyt maailmalla esiintymässä taikurin apulaisena.

Samastuttavuutta ja intiimin tunnustuksellista vaikutelmaa luovat myös monet chick litille ominaiset kerronnan keinot. Chick lit -romaanin päähenkilö toimii lähes poikkeuksetta minäkertojana, ja genre hyödyntää usein (*Bridget Jones's Diary*n jalanjäljissä) päiväkirjamuotoa. Jutustelevan, arkipuhetta lähestyvän kerronnan lomassa on tyypillisesti monenlaisia erillisiä tekstielementtejä – esimerkiksi sähköpostiviestejä, kirjeitä, listoja ja kuitteja – luomassa vaikutelmaa spontaanista ja autenttisesta tapahtumien raportoinnista, ikään kuin muistiinpanoista. Vaikutelma korostuu toisinaan entisestään, kun kertoja puhuttelee suoraan lukijaa. (Nilson 2008, 12; Ferriss & Young 2006, 4; Mißler 2017, 31–32.) *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* päähenkilö Julia Hoppu toimii molemmissa romaaneissa minäkertojana. *Klaukkalassa* kerrontaa pilkkovat muistilistat, ostoslistat ja kertojan itselleen kehittelemiä sääntöjä luetteloivat *faux pas* -listat sekä kutakin hahmoa vuorollaan luonnehtivat ”Jos xx olisi ollut laukku” -vertaukset. *Mama Mojossa* kerronnan lomassa on jos jonkinlaisia viestejä, muistutuksia, otteita täytettävästä

vauvakirjasta ja vinkkejä äitien internetyhteisöstä. Päähenkilö puhuttelee lukijaa aika ajoin, esimerkiksi *Klaukkalassa* (=K) seuraavaan tapaan:

Voisin sovittaa hääpukuja ja käydä maistelemassa suklaakonvehteja. (Tiesittekö, että niitä saa jopa sandaalin muotoisina!) (K, 82.)

Varmaankin mietit, miten mummin Birkinin kävi. Älä koskaan aliarvioi laukkuja keräileviä naisia! (K, 319.)

Prototyyppinen chick lit -romaanin päähenkilö on pari-kolmekymppinen, suurkaupungissa asuva, valkoinen, heteroseksuaalinen nainen, joka työskentelee media- tai muotialalla tai muuten trendikkääksi ja luovaksi miellettyssä työssä (mm. Nilson 2008, 11; Smith 2008, 2). Julia sopii määritelmään: Kolmekymppinen nainen työskentelee tv-tuotantoyhtiössä, perustaa vintage-myymlän ja suunnittelee lopulta oman vaatemalliston. Ennen muuttoa Klaukkalaan hän asuu Helsingissä, joka kuvataan suomenruotsalaisine elostelevine seurapiireineen melkoisena metropolina, ja vielä loistokkaampaa kaupunkieleganssia maalaillaan *Klaukkalan* Pariisiin sijoittuvassa osiossa.

Muukin henkilögalleria on tuttua Paloheimon romaanien angloamerikkalaisista esikuvista. Petollinen Linda edustaa kaunista, turhamaista ystävättä (Wells 2006, 59), lapsuudentoveri Ilona puolestaan päähenkilöä koettelemuksissa kannattelevaa tosiystävää (Voipio 2011, 106). Julian äiti vastaa genren konventioihin kuuluvaa ankaraa, tyttärensä sekoilua paheksuvaa äitihahmoa, jonka hyväksyntää päähenkilö tavoittelee (Nilson 2008, 15). Julian luottokauneudenhoitaja, räväkkä transsukupuolinen Lollypop, ja Julian kanssa vintage-puotia pyörittävä, muotiin fanaattisesti suhtautuva Lauri seurustelevat kumpikin vuorollaan kuvataiteilija Eskon kanssa ja edustavat genreen vakiintunutta hahmoa, päähenkilön (stereotyyppisesti kuvattua) homoystävää (Nevalainen 2015, 79). Chick litille ominaiseen tapaan muut mieshahmot, kuten Julian romanttisen rakkauden kohteet Robin ja Timppa, jäävät sivurooliin ja lukijalle varsin etäisiksi (Harzewski 2006, 38).

Mißler (2017, 157) jakaa chick lit -kertomukset karkeasti kahtia: toisessa tyypillisessä juonikaavassa päähenkilö etsii parisuhdetta, toisessa puolestaan pyrkii säilyttämään sen. *Klaukkala* noudattaa näistä ensimmäistä, *Mama Mojo* jälkimmäistä. Genren konventioihin kuuluu, että tosirakkautta etsiessään päähenkilö rakastuu ensin yhteen tai useampaan kelvottomaksi osoittautuvaan mieheen ennen kuin löytää, usein yllättävän

läheltä, sen oikean (Wells 2006, 49).¹⁸ Juliakin lankeaa *Klaukkalassa* ensin kieron miljonääriperijän pauloihin, ja tajuaa lopulta avata sydämensä nuoruudenrakastetulleen Timpalle. Samaa kuviota heijastellaan ystävyysuhteiden piirissä: kavala Linda vaihtuu luotettavaan lapsuudenystävään Ilonaan.

Tärkeämpää, joidenkin chick lit -määritelmien mukaan välttämätöntä ainesta on päähenkilön henkisen kasvun kuvaus. Chick lit -kertomuksen päähenkilön on kohdattava elämässään totaalinen aallonpohja, kuten menetettävä yhtäaikaaisesti työnsä, rakastettunsa, ystävänsä ja asuntonsa, ennen kuin hän voi löytää ensin itsensä ja sitten onnen. Lukijat odottavat chick litiltä ennen kaikkea palkitsevaa kasvukertomusta, jonka kautta teos käsittelee itsenäistymisen, karttuvan itseluottamuksen ja muiden odotuksista vapautumisen teemoja. (Mißler 2017, 100; Nevalainen 2015, 181.) *Klaukkala* sisältää juuri tällaisen prototyyppisen kasvutarinan: Julia seilaa seurapiireissä tuuliajolla, kunnes kihlaus päättyy katkeraan eroon, asunto menee alta ja pomo uhkaa potkuilla. Julian on nöyryyttävä ja osoitettava epäitsekkyyttä, tehtävä tiliä klaukkalalaisten juuriensa kanssa ja ymmärrettävä, mikä elämässä on todella tärkeää, ennen kuin hän voi löytää sisäisen rauhan, kestävän rakkauden ja keinon säilyttää työpaikkansa. Pohdin seuraavissa luvuissa, millaisiin ironisiin tulkintoihin kasvukertomuksen eri vaiheet kutsuvat.

Mama Mojo puolestaan noudattaa mum lit -alalajille tyypillistä kaavaa. Kommelluksien näyttämönä toimii nyt univelkainen vauva-arki, ja jännitteen muodostavat epävarmuus, jota päähenkilö kokee uudessa roolissaan, ja haasteet, joita uran ja paineistetun modernin äitiyden yhdistäminen tuottaa. Kasvukertomuksessa on kyse uuden identiteetin omaksumisesta, ja vaaditaan jälleen jonkinlainen pohjakosketus, ennen kuin päähenkilö löytää oman, itselleen armollisen tavan olla äiti (Hewett 2006, 119–126; Nilson 2008, 115–134). Juliakin oppii hellittämään, tukeutumaan muiden apuun ja tavoittelemaan uusia uranäkymiä vasta koettuaan aviokriisin ja uupumisen. *Mama Mojon* keinot kuvata perhe-elämän paineita – esimerkiksi päähenkilön hengästyttäväksi tajunnanvirraksi paisuvat muistilistat ja eskapistinen ihastus helikopterikuskiin – ovat tuttuja angloamerikkalaisesta mum litistä (Hewett 2006, 123).

Nevalainen määrittelee sekä postfeministisen ideologian että chick litin keskustemoiksi naistoimijuuden, seksuaalisuuden, ruumiillisuuden ja kuluttajuuden (2015, 36–60). Näiden teemojen käsittely *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* vastaa pääpiirteittäin Nevalaisen havaintoja. Julia ei ole perinteisen romanttisen sankarittaren

¹⁸ Tämä ei toki ole yksinomaan chick litille ominainen juonikuvio – sama kaava on käytössä esimerkiksi Jane Austenin romaanissa *Pride and Prejudice* (1813).

tavoin passiivisesti tapahtumien ja muiden hahmojen armoilla vaan on kertomuksessa aktiivinen toimija ja kaikkien keskeisten päätösten tekijä. Se, että Julian päätökset osoittautuvat toisinaan hölmöiksi ja toiminta on usein kaoottista töppäilyä, kuuluu chick litin ominaispiirteisiin. Chick lit on kehittänyt uudenlaisen mokailevan bimbon arkkityypin – hauskan naisen, joka uudistaa ja ottaa haltuun perinteisesti hyvin miehistä komedian kenttää (mt. 43). Julian kunnianhimoinen ja omistautunut suhde työhönsä sekä tv-tuotantoyhtiössä että vaatealan yrittäjänä on sekin chick litille ominaisen naistoimijuuden ilmentymä, samoin Julian kriisi, joka seuraa äitiyden ja työn yhdistämisen hankaluudesta.

Myös *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* tapa käsitellä naisen seksuaalisuutta on tuttua romaanien angloamerikkalaisista esikuvista. Varsinaisia seksikohtauksia on tosin vähemmän kuin genre kursailemattomimmissa edustajissa, mutta Julialla on useita seksikumppaneita, ja hänet kuvataan aloitteellisena ja nautintoa kokevana seksuaalisena toimijana. Merkillepantavaa on, että Julian seksuaalista halua ja seksin puutteen aiheuttamaa turhautumista kuvataan moneen kertaan myös vauva-arkea käsittelevässä *Mama Mojossa*.

Chick litin käsitys ruumiillisuudesta perustuu ruumiin kontrolloimiseen ja ihanneruumiin rakentamiseen (Nevalainen 2015, 55–58). Juliakin vertailee itseään jatkuvasti muihin, haaveilee ruskettuneemmasta ja solakammasta kehosta ja kantaa huolta riittämättömästä viehätysvoimastaan. Etenkin *Mama Mojossa* Julia muistuttaa laihdutuspyrkimyksineen ja painonvaihteluraportointineen genre arkkitekstin päähenkilöä Bridget Jonesia. Julia tukeutuu kynsitaiteilija Lollypopin apuun saadakseen kehonsa mahtumaan kauneusihanteisiin, ja parinkin sivuhenkilön turvautumista kauneuskirurgiaan kuvataan melko tavanomaisena osana virheettömän ulkonäön tavoittelua.

Ruumiillisuus ja kuluttajuus kulkevat chick litissä käsi kädessä: oikeanlaista kehoa ja identiteettiä tavoitellaan kuluttamalla. Chick lit onkin poikkeuksellisen perinpohjaisesti kuluttamiseen ja kaupallisuuteen sitoutunut kirjallisuudenlaji (mm. Nevalainen 2015, 12; Smith 2008, 2–15). Intohimoinen suhde kuluttamiseen ja eritoten muotiin on *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* silmiinpistävimpiä ominaispiirteitä. Esimerkiksi sopii *Klaukkalan* rapujuhliin sijoittuva kohta, jonka aikana päähenkilö mainitsee sekä Lady Dior -käsilaukkunsa että Diane von Furstenberg -kietaisuleninkinsä kolmesti ja viittaa lisäksi Alexander McQueenin, Chanelin, Hermèsin ja Manolo Blahnikin luomuksiin (K, 48–58).

Muoti on Julialle tapa hahmottaa ja merkityksellistää todellisuutta, kuluttaminen tapa käsitellä ympäröivää maailmaa.

Klaukkalan keskeiset juonenkäänneet, hahmojen väliset suhteet ja päähenkilön kehityskaari rakentuvat kulutuspäätösten varaan: Julia myy keräilijöiden himoitsemia muotiaarteitaan voidakseen ostaa isoäitinsä vanhan talon ja äidilleen uudet hampaat. Kihlattu osoittaa kiintymystä ostamalla Julialle luksusmuotia ja kostaa eron hetkellä iskemällä arimpaan kohtaan eli tuhoamalla Julian vaatekokoelman. Vaikka Julian suhtautuminen suomenruotsalaishahmojen edustamaan ökyelämään muuttuu kertomuksen edetessä kriittiseksi, pyörittää hän *Mama Mojossa* edelleen omaa vaatebisnestään ja rakentaa äiti-identiteettiä ennen kaikkea kuluttamalla.

Paloheimon romaanien peittelemättömästä sitoutumisesta kulutuskulttuuriin kertoo *Klaukkalan* tekijänoikeussivulle kirjattu ”[r]omaani sisältää tuotesijoittelua!”, tietynlaisesta kaupallisesta estetiikasta puolestaan takakansiteksti ”[e]lämässä pitää olla blingia!”. Anna-lehden internetsivuilla julkaistu ”Testaa, mikä laukku olet!” -testi, joka toimii mainoksena sekä *Klaukkala*-romaanille että useille laukkumerkeille, on kiintoisa ja kotimaisessa kontekstissa harvinainen esimerkki chick culture -ilmiöstä, jossa viihdekirjallisuus, elokuvat, tv-sarjat, aikakauslehdet, blogit ja muut sosiaalisen median sisällöt muodostavat monimutkaisen, toisiinsa viittaavan ja toisistaan kaupallisesti hyötyvän rihmaston (Smith 2008, 8–11). Oman rihmansa kulttuuristen viittausten verkostoon punoo romaanien runsas intertekstuaalisuus. Genrelleen tyypillisesti (mt. 11; Nevalainen 2015, 76) ne viittaavat monenlaisiin teoksiin – muun muassa chick lit -klassikkoon *Sex and the City* (tai siitä tehtyyn tv-sarjaan), *Charlie's Angels* -televisiosarjaan, *Amélie*-elokuvaan ja Erica Jongin feministiseen tunnustusromaanin *Fear of Flying* (1973).¹⁹ Pohdin romaanien parodista ainesta tarkastellessani myös intertekstien luomia merkityksiä.

Olennainen, Nevalaisen lukijatutkimuksen mukaan suorastaan tärkein, chick litiä määrittelevä piirre on kerronnan tyyli. Chick lit on kepeää, huoletonta ja ennen kaikkea hauskaa hyvän mielen kirjallisuutta. Chick lit pyrkii naurattamaan ja viljelee jatkuvasti sekä verbaalista että toiminnallista huumoria, sulkumerkkien sisään kirjattuja vitsikkäitä huomioita ja hullunkurisia kommelluksia. (Nevalainen 2015, 166–169; Montoro 2012, 12–15; Whelehan 2005, 176; Mißler 2017, 31–33.) *Klaukkala* ja *Mama Mojo* noudattavat

¹⁹ Kaikki nämä intertekstit osaltaan liittävät Paloheimon romaanit osaksi chick culture -ilmiötä: *Charlie's Angels* -televisiosarja ja -elokuva sekä *Amélie*-elokuva on määritelty chick flickiksi (Ferriss & Young 2008), ja Erica Jongin teos on nähty yhtenä chick lit -genren keskeisimmistä edeltäjistä (Whelehan 2005).

tältäkin osin chick litin konventioita. Niiden sävy on päähenkilön ajoittain syvistäkin ahdistuksen tunteista ja piikikkäistä huomioista huolimatta kepeä ja lämmin. Romaanit pysyttelevät jatkuvasti koomisessa tyyli­lajissa. Lukijaa pyritään naurattamaan paitsi hilpeillä kömmähdyksillä ja hillittömiksi äityvillä väärinkäsityksillä myös kertojan vitsikkäällä tavalla kommentoida edesottamuksiaan ja sanailla nokkelasti ympäröivästä kaaoksesta. Seuraava ote *Mama Mojosta* (=MM) tarjoaa esimerkin Julian tauottomasta vitsailusta:

Äidiksi tultuani vastuun määrä oli kasvanut järkyttävästi. Minun piti huolehtia kaikesta! Naapurista, isovanhemmista, parisuhteesta, vatsalihaksista... Viimeisin kohta oli vaativin, sillä lempilaitteeni kuntosalilla oli edelleenkin välipalapatukka-automaatti. (MM, 71.)

Lukujen nimet – esimerkiksi ”Hui hait sulle, hamppuhousut mulle!”, ”Kopoti kop, Cocosein”, ”Pyhä pulautus!” ja ”Zen siitä saa!” – ottavat nekin osaa romaanien absurdiksi yltyvään kielelliseen hassutteluun.

Seuraavien lukujen analyysi osoittaa, kuinka *Klaukkala* ja *Mama Mojo* noudattavat genrensä prototyyppiä myös ja etenkin sisältämänsä moninaisen, moneen suuntaan kohdistuvan ironian osalta.

3 PÄÄHENKILÖ JA (ITSE)IRONIA

Klaukkalan rapujuhliin sijoittuva kohtaaus kiittää kiusallisesta käänteestä toiseen ja päättyy katastrofiin, kuten prototyyppisen chick lit -päähenkilön kommellusten täyteisessä elämässä on tapana. Julia herättää pöytäseurueessaan hämmennystä kumoamalla kolme viinapaukkua yhteen menoon, kaataa vihoissaan boolimaljan päivänsankarin rinnoille ja sammuu keskelle marsipaanikakkua. Kun hän luonnehtii juhlissa olevansa ”kaunis, taitava ja osaava. Oli mahtavaa olla freesi, menestyvä ja melkein suomenruotsalainen!” (K, 51) ja kuittaa, että ”[e]nsivaikutelma oli ainakin ollut lähtemätön, siitä olin vakuuttunut” (K, 59), kommentit on helppo tulkita itseironiaksi. Hahmo tekee näennäisen itsetyytyväisillä lausunnoillaan pilaa ylemmän sosiaaliluokan keskuuteen sopimattoman holtittoman käytöksensä kustannuksella.

Usein kyse ei ole näin ilmeisestä itseironiasta, vaan päähenkilölle nauretaan kautta rantain, siten että ivan lähde ei ole yksinkertaista paikantaa. Esimerkkinä toimii kohta, jossa Julia on juuri saanut kihlatultaan yllätyslahjana Armanin iltapuvun:

Käännähdin Robinia kohti, revin vaatteet hänen yltään, painoin huuleni hänen huuliaan vasten ja annoin hänen työntyä sisääni apinan raivolla. Vilkaisin sohvalle lepäävää iltapukua, se hohti designlamppujen valossa. Sydämessäni läikähti. Olin niin onnellinen, että oli vaikea hengittää. (K, 28.)

Jokin kuvauksen sävyssä tai sisällössä saa lukijan valpastumaan, kyseenalaistamaan kirjaimellisen merkityksen ja epäilemään, että päähenkilö ja hänen hehkuttamansa pakahduttava onni ovat itse asiassa verhotun pilkan kohteina. Toisinaan taas on kyse päähenkilön ivasta esimerkiksi jonkin ihmisryhmän tai yhteiskunnallisen ilmiön – kuten seuraavassa kuvauksessa rallituristien – kustannuksella:

Silmäilin asuntovaunuparkin sinne tänne mutkittelevia pikkupolkuja, pyykkinaruin rajattuja leirejä, roskapussikasoja ja ikkunaluukuista roikkuvia pikkupyypkejä. – – Yhden vaunun edessä pinkkiin tonttulakkiin pukeutunut tyyppi väitteli kaverinsa kanssa kovaan ääneen Sleepy Sleepersin tuotannosta ja päästeli ääniä, joita kuuli yleensä lähinnä orkesterimontussa. (MM, 20.)

Tässä luvussa tarkastelun kohteena on Paloheimon romaanien päähenkilöön kohdistuva ja päähenkilön itseensä ja ympäristöönsä kohdistama ironia. Alaluvussa 3.1 analysoin signaaleja ja vihjeitä, jotka johdattelevat lukijan mahdolliseen ironiseen tulkintaan. Alaluvussa 3.2 pohdin ironian kohteita, sävyjä ja tarkoituksiperiä: Mille romaaneissa oikeastaan nauretaan, kun nauretaan Julialle? Entä millaisessa hengessä Julia ivailee ympäristöään? Alaluvussa 3.3 pohdin diskursiivisen yhteisön käsitteen avulla,

millaista tietoa, käsityksiä ja arvoja ironinen tulkinta lukijalta edellyttää. Ironisen tulkinnan muodostumisen erottelu tällä tavoin kolmeen vaiheeseen tai osa-alueeseen on väistämättä jossain määrin keinotekoisia, sillä signaali ja kohde, sävy ja funktio, tulkitsija ja diskursiivinen yhteisö ovat kaikki jakamattomasti ja yhtä aikaa läsnä ironisessa merkityksessä. Keskittyminen yhteen osatekijään kerrallaan mahdollistaa kuitenkin ironian tarkan analyysin.

3.1 Ironian signaalit

Paloheimon romaanit ohjaavat lukijan ironiseen tulkintaan lukuisin eritasoisin, -kokoisin ja -tyyppisin merkein ja tulkintaohjein. Ilmeisimmillään *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironia on päähenkilön tokaisuisissa ja nokkelasti sanailevassa dialogissa. Ristiriita katastrofaalisen tilanteen ja tyytyväisen omakehun välillä on niin jyrkkä, että lukija päätyy miltei varmasti ironiseen tulkintaan, kun päähenkilö summaa viikon aikana suututtaneensa äitinsä, purkaneensa kihlauksensa ja aiheuttaneensa tv-tuottajan työssään maanlaajuisen mediakohun ja kehaisee lopuksi: ”Hyvä hyvä, Julia Hoppu! sanoin itselleni. Niin sitä pitää!” (K, 137). Usein ironia ei ole näin ilmiselvää, vaan ei-sananmukaiseen tulkintaan johdatellaan hienovaraisemmin vihjein. Seuraava kuvaus Julian ostoksista toimii esimerkkinä rivien väleissä tapahtuvasta vaivihkaisemmasta ivailusta, joka ei perustu ilmiselvään päinvastaiseen merkitykseen:

Olin ostanut ensin mustan ja valkoisen kašmirpaidan, mutta koska ne olivat olleet täydellisiä, istuneet kuin toinen iho, olin piipahtanut liikkeessä vielä uudestaan. Ja ostanut saman paidan vielä sähkönsinisenä, vaaleanpunaisena, lehtimadonvihreänä, harmaana sekä auringonkukankaltaisena. Kunnon kašmirsekoitusta oli todella vaikea löytää. (K, 144.)

Hutcheon kääntää ironian teoriassaan huomion tuottajasta tulkitsijaan. Tulkitsijan näkökulmasta ironiassa on kyse päättelemisestä: päätellään merkitys, joka on jotakin muuta ja enemmän kuin sanottu, sekä merkitykseen liittyvä arvottava asenne. Useimmiten päättelyn käynnistää ja sitä ohjaa jokin tekstuaalinen tai kontekstuaalinen signaali. (Hutcheon 1995, 11.) Signaalissa itsessään ei ole ironiaa – ironia tapahtuu vasta tulkinnassa, johon signaali mahdollisesti ohjaa. Universaaleja signaaleja ei ole olemassa: kussakin kontekstissa, yhteisössä, kulttuurissa ja ajassa on omat tapansa vihjata ironisesta merkityksestä. Hutcheon jakaa ironian signaalit metaironisiin (*meta-ironic*) ja rakentaviin (*structuring*) signaaleihin. Metaironiset signaalit eivät itsessään juuri sisällä ironisia merkityksiä, mutta toimivat vihjeinä tai varoituksena ironiasta. Rakentavat signaalit

paitsi ohjaavat ironiseen tulkintaan myös kantavat ironisia merkityksiä ja ovat osa niiden muodostumista. (Mt. 148–155.)

Metaironisiksi signaaleiksi voi mieltää Paloheimon romaanien ilmeisimmän ironian tason, ironiset troopit. Ironisiksi troopeiksi kutsutaan yksinkertaisen verbaalisen ironian tapauksia, joissa ironinen tulkinta koskee vain yhden tai muutaman sanan merkitystä (Salin 2003, 186). Ironiset troopit ovat niin vakiintunut ja odotuksenmukainen osa *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* hahmojen ilmaisu, että päähenkilö tähdentää erään vuorosanan kohdalla erikseen, että se ei ole ironinen: ”– – eikä Sarille heitetyssä kysymyksessä ollut huumoria seassa” (K, 305). Kun päähenkilö kommentoi, että ”jämsptisti täyteen buukattu päivä luksukkaassa spassa sopisi kaltaiselleni vaatimattomalle tytölle” (K, 40), kylpylälukuksen ja vaatimattomuuden välillä on niin ilmeinen ristiriita, että lukija ei voine olla päätyvätkään ironiseen tulkintaan. Samanlainen räikeä ristiriita muodostuu kohtauksessa, jossa päähenkilö järkyttyy syvästi saadessaan tietää äitinsä ja entisen pomonsa suhteesta ja kommentoi mielessään: ”*Voi iloa, voi riemua! Nyt voin jakaa asian molempien vanhempien kanssa!*” (MM, 202). Lukijan päättelytyötä helpottaa, että toisin kuin ironiassa yleensä, tällaisissa troopeissa ironinen merkitys on usein sananmukaisen merkityksen selkeä vastakohta.

Erityisen vaivattomaksi tulkitsijan tehtävä käy, kun on kyse konventionaalistuneesta ironisesta troopista. Yleensä ironia on ainutkertaista ja kontekstisidonnaista, mutta joskus ilmaisun ironinen tulkintamahdollisuus vakiintuu, kun se toistuu tarpeeksi usein tietynlaisissa tilanteissa. Tyypillisin esimerkki konventionaalistuneesta ironiasta on kielteisten viestien kätkeyminen tiettyjen vakiintuneiden ja ironiseen tulkintaan liki automaattisesti johdattavien myönteisten ilmausten taakse. (Rahtu 2006, 52–54.) Kun Julian työkaveri katu pikkujoulujuhlien dj:n kanssa harrastamaansa seksiä ja luonnehtii miestä ”oikeaksi sankariksi” (K, 17), on myönteisen ilmaisun taakse kätkeytyvä iva konventionaalistunutta ja ironinen tulkinta automaattista. Samasta ilmiöstä on kyse, kun Julia vastaa hänen ulkonäöstään ilkeän vitsin esittäneelle työtoverille: ”Heh heh, todella hauskaa” (MM, 76).

Ironiset troopit eivät ole tulkitsijan kannalta erityisen mielenkiintoisia. Ironinen merkitys on liki ilmiselvä ja usein niin automaattinen, ettei lukija edes tiedosta tehneensä ei-kirjaimellista tulkintaa. Tällaiset yksinkertaiset tapaukset voi kuitenkin mieltää eräänlaisiksi lukuohjeiksi koko teokselle: ne voivat vahvistaa lukijan epäilyksiä romaanin kokonaisvaltaisemmasta ironisuudesta ja ohjata havaitsemaan myös tulkinnanvaraisempaa rakenteellista ironiaa. Tällaisen yksioikoisen, tulkintaohjeena

toimivan ironian tehtävä on teoksissa siis metaironinen (ks. Hutcheon 1995, 154): se ei itsessään kanna (ainakaan järin kiinnostavia) ironisia merkityksiä, mutta toimii ikään kuin varoituksena, joka saa lukijan odottamaan ironiaa. Metaironisiin signaaleihin kuuluu myös ironisesta merkityksestä vihjaaminen graafisin keinoin, esimerkiksi lainausmerkeillä tai kursiivilla (mt. 155–156). Paloheimon romaaneissa ironisten trooppien tulkintaa helpotetaan toisinaan entisestään kursiivin avulla: ”Hänellä oli kieltämättä *eklektinen* tyyli” (K, 264).

Vastaavana metaironisena tulkintaohjeena voisi pitää *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* draamallista ironiaa. Draamalliseksi ironiaksi kutsutaan ristiriitaa, joka syntyy teoksen henkilön pyrkimysten ja häneltä salassa olevien mutta lukijan tuntemien tosiasioiden välillä (Hosiaislouma 2016, 169). Tällä klassisella kerrontarakenteella ei ole juuri tekemistä varsinaisen ironiaksi kutsutun diskursiivisen strategian kanssa, mutta sen voidaan ajatella tukevan Paloheimon teosten ironisia merkityksiä: se saattaa omalta osaltaan päähenkilön naurunalaiseksi ja vihjaa lukijalle päähenkilöön kohdistuvasta verhotusta ivasta. Molempien Paloheimon romaanien kertomus perustuu draamalliselle ironialle: *Klaukkalan* lukija aavistaa, että päähenkilön kihlattu on petollinen ja nuoruudenrakastettu Timppa puolestaan se oikea, jo kauan ennen kuin sinisilmäinen Julia itse oivaltaa asioiden laidan. Samaten *Mama Mojossa* lukija arvaa kaiken aikaa aviokriisin johtuvan pelkästä suuresta väärinkäsityksestä, vaikka päähenkilö pitää kiinni harhaluuloistaan.²⁰ Draamallinen ironia saa epäilemään päähenkilön luotettavuutta kertojana ja kenties valpastumaan muille ironiaa tuottaville ristiriitaisuuksille.

Metaironisiksi vihjeiksi voi mieltää myös kommentit, joilla romaanit viittaavat ironiseen ominaislaatuunsa. Esimerkin tällaisesta metafiktiivisestä viittauksesta tarjoaa Julian riitaisa sananvaihto kesäheilansa kanssa:

- Nyt puhuu kaupunkilaisissa, jonka käsilaukullakin on enemmän perinteitä kuin kantajallaan! –
- Mikä toisessa ärsyttää, sitä pitää itsessä työstää! huusin takaisin. Käsilaukkuvertaus sattui. Todella kaukaa haettua, verrata nyt ihmisiä laukkuihin. (K, 281.)

Päähenkilön loukkaantunut reaktio on suora viittaus *Klaukkalan* ominaispiirteeseen: kerronnan lomassa on hahmoja luonnehtivia ”Jos xx olisi ollut laukku” -vertauksia, jotka ovat osa päähenkilön taipumusta hahmottaa maailmaa muodin näkökulmasta. Kommentti

²⁰ Mißler (2017, 94–97) osoittaa draamallisen ironian olevan chick litille tyypillinen kerrontarakenne. Sen tehtävä on voimistaa samastumisen kokemusta: lukija saa asettua päähenkilön asemaan ja ikään kuin ohjata tätä tekemään oikeita valintoja.

ironisoi siis sekä päähenkilön muotipakkomiellettä että omalaatuista kerrontaratkaisua eli teosta itseään. Tämän ilmiselvästi ironisen ja moneen suuntaan ivallisen kommentin voi lukea romaanin ironisuudesta vihjaavana tulkintaohjeena.

Ironiseen tulkintaan ohjaavat Paloheimon romaaneissa myös monenlaiset hienovaraisemmat vihjeet, joita Hutcheon kutsuu rakentaviksi signaaleiksi. Signaaleista on mahdoton laatia kattavaa listaa, mutta Hutcheon (1995, 156–158) listaa niistä viisi tyypillisintä ja ironiantutkimuksen yleisimmin hyväksymää: rekisterin vaihdon, liioittelun tai vähättelyn, ristiriidan tai inkongruenssin, liiallisen kirjaimellisuuden ja toiston. Yksi *Klaukkalalle* ja *Mama Mojolle* ominainen tapa vihjata ironisesta merkityksestä on liioittelu. Päähenkilön tapa kuvata elämäänsä on kautta linjan melko suurieleistä ja dramaattisuuteen taipuvaista: lastenrattaissa on ”ominaisuuksia enemmän kuin keskimääräisessä maatalouskoneessa” (MM, 17) ja Julian oma viehätysvoima on ”puskasta heränneen pulimummon luokkaa” (MM, 30). Joissakin kohtauksissa liioittelu todenmukaisuuden kustannuksella käy niin selväksi, että se kiinnittää lukijan huomion ja saa suhtautumaan kirjaimelliseen merkitykseen epäillen.

Esimerkkinä toimii päähenkilön tapa suurennella erilaisia negatiivisia tuntemuksia, koettelemuksia ja uhkakuvia:

Ensin olin menettänyt unelmieni häät, ja jos meno jatkuisi samanlaisena, kyyhöttäisin syksyyn mennessä pussi päässä pimeässä ainoana seuranani Makuunin irtokarkit sekä Ben&Jerry’s-jäätelötonkka. Hipsisin iltapäivään asti pyjama päällä, kunnes en enää vaihtaisi vaatteita tai kävisi suihkussa, kunnes ainoat elolliset olennot joita tapaisin olisivat oravat, joille raahaisin ruokaa viikonloppukassillani. Vyötärönymppäry venyisi kilpaa tyvikasvun kanssa. Väsäisin ajankuluksi sukkahousuista sipulipusseja ja eläisin talven oravanruualla, ja kun minut lopulta löydettäisiin asunnostani liian korkeaksi kasvaneen Vogue-tornin kolkaamana, ei minua tunnistaisi edes oma äitini. (K, 152.)

Lukija tuskin ottaa vyörytystä todesta vaan tunnistaa liioittelun viimeistään päähenkilön kuvatessa elämäänsä oravien seurassa. Räikeä suurentelu ja absurdeiksi yltyvät uhkakuvat saavat lukijan tunnistamaan, että kyse on päähenkilöä määrittävästä itseironisesta huumorista. Lukija saattaa tulkita liioittelun myös ironiaksi yksin jäämisen pelon, sinkkuelämään liittyvien stereotyyppien ja monogaamisen parisuhteen pakonomaisen tavoittelun kustannuksella. Pelot sinkun surkuteltavasta kohtalosta, täydellisestä yksinäisyydestä ja vääjäämättömästä henkisestä ja fyysisestä luhistumisesta ovat tyypillinen chick litin ironisen liioittelun kohde (Nilson 2008, 71–72). On kiinnostavaa, että chick lit on määritelmällisesti nimenomaan sinkkunaisia ja sinkkukulttuuria kuvaava genre mutta kuva, jonka se maalaa yksinelävistä naisista, on usein huomattavan negatiivinen, joskin mahdollisesti ironinen.

Yliampuvia eivät ole vain päähenkilön mielentilojen ja ajatuskulkujen kuvaukset. Julia liioittelee myös luonnehtiessaan muita hahmoja. Hääristeilyllä hän kauhistelee ”enemmän E.T:tä kuin ihmistä muistuttavaa hahmoa, joka astui rapaisilla lenkkareillaan tosiprinsessan laahuksen päälle” (K, 73), ja kihlattunsa äitiä hän kuvaa seuraavasti:

Lehtikuvista olin jo nähnyt, että tuleva anoppini oli kaunis. Hyvin, hyvin, *hyvin* kaunis. Kasvoilla olisi saatu kaupaksi pumppukärkyttään kosmetiikkaa jokaiselle, joka ikääntymisen aiheuttamassa ahdistuksessa oli valmis hamstraamaan rasvapurkkeja hintalappuja lukematta. (K, 48.)

Hahmoista tulee tällaisen paisuttelun myötä karikatyyreja, ja iva kohdistuu tapauksesta ja tulkitsijasta riippuen kuvailijaan, kuvailun kohteeseen tai molempiin. Liioittellessaan risteilymatkustajan irvokkuutta Julia ivailee ruotsinlaivalla rymyämään taipuvaisen ihmistyyppin kustannuksella, mutta ironian kohteeksi voi tulkita myös Julian elitistisen ja pinnallisen maailmankuvan. Yliampuva kuvaus tulevan anopin kauneudesta johdattaa havaitsemaan ironian, jonka voi tulkita kohdistuvan paitsi Julian ulkonäkökeskeisyyteen myös ikuisen nuoruuden ihannointiin ja tapaan, jolla naisten odotetaan peittelevän ikääntymisen merkkejä.

Ironian signaalina toimivaa liioittelua on havaittu myös angloamerikkalaisessa chick litissä. Genren klassikot *Bridget Jones's Diary* ja Sophie Kinsellän *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* (2000, suom. *Himoshoppaajan salaiset unelmat*, 2000) ohjaavat ironiseen tulkintaan liioittelemalla päähenkilöidensä kuluttamista ja kauneusihanteiden tavoittelua: muun muassa vaateostoksia, kalorien laskemista ja naistenlehtien neuvojen seuraamista (Smith 2008, 20–44; Mißler 2017, 134–135). Paloheimon romaanit jäljittelevät tässäkin suhteessa esikuviaan:

Suututti. Olin noudattanut kaikkia ohjeita: olin nyppinyt kulmakarvat, olin jättänyt ne nyppimättä. Olin käyttänyt eyelineriä, olin jättänyt liztaylorit vetämättä. Olin jättänyt sokerit ja valkoiset jauhot pois ruokavaliosta, tunkenut kaiken syötäväksi kelpaavan tehosekoittimeen ja juonut ainoastaan pirtelöitä nälkäni, kunnes olin niin ohut, että sukulaisille olisi pitänyt joulukortin sijasta postittaa suurennuslasi. Ja vaikka olinkin epäroinyt, olin naistenlehden kehotuksesta kuuliaisesti kiikuttanut roskiin kaikki muut paitsi pinkit, mustat ja läpikuultavat kynsilakat. Enkä kuitenkaan vetänyt rakkautta puoleeni! (K, 174.)

Luettelo paisuu niin pitkäksi, ettei lukija ota sitä todesta vaan tulkitsee sen ivaavan ristiriitaisia ulkonäköihanteita ja -ohjeita sekä kulttuuria, jossa vain tietynnäköisen naisen ajatellaan ansaitsevan osakseen rakkautta. Tällaiset kohtaukset toimivat siis samaan tapaan kuin prototyyppisen chick litin ironinen liioittelu. On kuitenkin huomionarvoista,

että Paloheimon romaaneissa liioitellaan paljon muutakin kuin kulutuskäyttäytymistä ja ihanteellisemman ulkonäön tavoittelua.

Toinen Paloheimon romaanien keskeinen ironian signaali on ristiriita tai inkongruenssi. Tämä laaja kategoria pitää sisässään varsin moninaista ja monella tasolla toimivaa epäsuhtaisuutta ja yhteensopimattomuutta (Hutcheon 1995, 157), ja myös *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* esimerkkejä erilaisista inkongruensseista on lukemattomia. Ironiseen tulkintaan johdattavaa inkongruenssia on tilanteessa, jossa päähenkilö meditoidessaan ”tavoittaa mielensä kerroksista Chanelin mustavalkoisen logon” (K, 78) ja yhdistelee henkistynyttä materialistiseen. Ironiasta vihjaavia yhteensopimattomia elementtejä on myös kohtauksessa, jossa Julia laulaa vauvalleen neuvolan odotushuoneessa ensimmäisen mieleensä juolahtavan kappaleen, ronskin ”Sukkula Venukseen” (MM, 133).²¹ Joskus inkongruenssi syntyy jonkin ilmaisun ja sen ilmaisijan välille (Hutcheon 1995, 157). Siitä on kyse, kun kaikista hahmoista juuri kauneudenhoitaja Lollypop toteaa: ”– Sisäinen kauneus on tärkeintä!” (MM, 177).

Kiinnostava tapa luoda inkongruenssia on (teosten maailmassa) korkeaksi ja matalaksi miellettyjen elementtien yhdistäminen. Kun Julia pääsee vihdoinkin haaveilemalleen Pariisin-matkalle, hän saa saman tien vatsataudin, jonka seurauksena luksushotellin putket tukkeutuvat, ja joutuu ”tallustamaan ripulivettä tiputtavassa iltapuvussa aulan halki” (K, 104). Ylellisen miljööön ja yllättävän groteskien sävyjen räikeä kontrasti toimii ironian signaalina, ja sitä voi lähestyä bahtinilaisen normeja purkavan karnevalismin näkökulmasta. Mißlerin (2017, 128–129) mukaan chick litin eritteisiin liittyvä huumori toimii karnevalistisen groteskin tavoin rikkoen tabuja ja naisen kehoon kohdistuvia odotuksia. Tällä tavoin voi tulkita Paloheimon romaanien groteskia ruumiillisuutta, kuten Pariisin-matkan vatsatautia tai *Mama Mojon* liioiteltuja kuvauksia maitoa suihkuavista rinnoista ja hormonaalisesta hiustenlähdestä.

Yksi Paloheimon romaaneille ominainen tapa luoda ironian signaalina toimivaa inkongruenssia on painokkaan ja kevyen sisällön yhdistely. Pohdintojen sävy tai aihe vaihtuu usein yllättäen vakavasta kepeään tai toisinpäin. Raskaita aiheita käsittelevät ja synkkiäkin sävyjä saavat miitteet saattavat päättyä johonkin irrelevanttiin, hilpeään tai pinnalliseen huomioon. Tästä tarjoavat esimerkin päähenkilön poikkeuksellisen totinen

²¹ ”Sukkula Venukseen” (1990) on kohulaulaja ja seksisymboli Kikan menestyneimpiä kappaleita. Sen sanoitus kuvaa ilmeisin vertauskuvin eroottista himoa ja seksuaalista kanssakäymistä. Kappale muodostaa siis selvän inkongruenssin (vieläpä julkisessa) tilanteessa, jossa äidin odotetaan laulavan vauvalleen esimerkiksi hempeitä kehtolauluja.

kuvaus hankalasta, vuosien mittaan viilentyneestä äiti-tytärsuhteesta ja kuvauksen katkaiseva, sävyltään yhtäkkisen riemastunut kommentti vaatehuoneesta:

Muuten en ollut pitänyt äitiin kovin aktiivisesti yhteyttä, ellei syntymäpäiväkortteja laskettu yhteydenpidoksi. Vastaajaviestit purettuani ajattelin kyllä aina soittaa, mutten soittanut. Ja mitä enemmän aikaa kului, sitä vaikeammaksi yhteydenpidon aloittaminen kasvoi. Pari viikkoa sitten äiti oli jättänyt vastaajaani viestin, jossa pyysi minua hakemaan ”rojut pois”. En heti ymmärtänyt, mitä hän tarkoitti. Onneksi minulla oli vihdoin paikka vintage-aarteilleni. Robinin suvun Kahvikartanossa minulla oli ikioma walk-in closet! (K, 18–19.)

Äkillinen täyskäännös pohdinnan sävyssä ja ristiriita vakavan ihmissuhdehuolen ja pinnallisen vaatehuoneintoilun välillä johdattavat lukijan ironiseen tulkintaan. Ironian voi tulkita kohdistuvan päähenkilön kyvyttömyyteen asettaa asioita mielekkääseen arvojärjestykseen ja hahmottaa niiden välisiä yhteyksiä: ”paikka vintage-aarteille” näyttäytyy ikään kuin ratkaisuna ihmissuhdeongelmaan. Nimitys ”walk-in closet” on ironisen tulkinnan kannalta merkityksellinen viittaus chick litin toiseksi arkkitekstiksi miellettyyn romaaniin *Sex and the City* (tai siihen perustuvaan televisiosarjaan).

Toisinaan päähenkilö päinvastoin esittää kesken kevyttä tajunnanvirtaansa jonkin vakavasävyisen huomion. Näy käy esimerkiksi Julian haaveillessa jälleen kerran satumaisista häistään ja huomauttaessaan kesken kaiken, että ”morsiamen puoli penkeistä olisi äitiä ja Ilonaa lukuun ottamatta tyhjänä” (K, 74). Julia tulee ohimennen viitanneeksi menettämänsä isään ja rikkonaiseen perhetaustaansa, juurettomuuteensa ja maailmalla kiertelyn myötä vieraaksi käyneeseen kotimaahan. Inkongruenssi kepeiden häähaaveiden ja synkän huomautuksen välillä johdattaa ironiseen tulkintaan ja saa kyseenalaistamaan päähenkilön arvostelukyvyn. Samaan tapaan toimivat kohtaukset, joissa kertoja pohtii ensin totisena, joskus suorastaan kriittisenä yhteiskunnallista aihetta, oheisessa esimerkissä feminismiin ydinkysymyksiä, kunnes lyö leikiksi:

— — mikä ihme se oli, että nykynaiset olivat niin kuormitettuja. Sen lisäksi, että meidän oli kakun saatuaamme myös syötävä se ja näytettävä siltä että nannaa on, oli meidän vielä luovuttava mystisen matkailijan lookista ihan vaan torjuaksemme kansainvälistä terrorismia. (K, 109–110.)

Kepeä ja vakava sekoittuvat, kun Julia vaatii kihlattuaan vannomaan ”käsi äitinsä Voguen kannella” (K, 108) tai erehtyy luulemaan synnytyksen käynnistymistä ”tavanomaiseksi alennusmyynnin aiheuttamaksi hyperventilaatioksi” (MM, 10). Ironiseen tulkintaan johdattavaa inkongruenssia syntyy jatkuvasti, sillä päähenkilö tuntuu kyvyttömältä tai haluttomalta ottamaan mitään aivan tosissaan. Ironian signaalina toimii ristiriita ilmaisun sisällön ja sävyn välillä, kun tuskallisetkin asiat, kuten hylätyksi

tulemisen pelko, esitetään vitsaillen: ”Vasta silloin maanantai todella tuntui maanantailta, kun näki miehensä istuvan toisen naisen kanssa Porschen takapenkillä” (MM, 210).

Painokkaan ja kevyen epäsuhtaa luo myös päähenkilön tapa hahmottaa maailmaa muodin avulla. Kerrontaa pilkkovien laukkuvertausten lisäksi muotimaailmasta haetaan vertailukohtaa kertomuksen keskeisille käänteille: kihlatusta erottuaan Julia toteaa asioiden olevan ”totta vie sekaisin kuin henkariin takertunut hapsutoppi” (K, 143). Aviomiehelle tarjottu työ ja viihdeteollisuuden lainalaisuudet rinnastuvat nekin muotiin:

Tarjous oli samaa tasoa kuin jos minulle olisi soittanut Karl Lagerfeld ja tarjonnut putiikkiin lahjoituksena rekkalastillisen Chanelin lampaannahkaisia 2.55-käsilaukkuja. (MM, 54.)

Rahoittajat olivat toisinaan ihan yhtä vaikeasti ennustettavissa kuin tulevat trendit. Silloin kun jokin tosi outo teki läpimurron, niin kuin esimerkiksi vyötärölaukku, ei voinut muuta kuin levitellä käsiään –. (K, 148.)

Toistuessaan nämä absurdit, yhteensopimattomia elementtejä yhdistelevät vertaukset paitsi rakentavat hahmoa myös vakiintuvat lukijalle tutuksi ironian signaaliksi.

Inkongruenssia Paloheimon romaaneissa synnyttää myös kerronnan ilmiö, jota voi Sari Salinin (2000, 134–136) käsittein nimittää väite-negaatioksi. Salin kutsuu väite-negaatioksi ironian keinoa, jossa sanotaan ensin yhtä ja heti perään toista, yleensä täysin päinvastaista. Väite-negaatio ei täytä verbaalisen ironian klassista määritelmää, sillä siinä ei sanota yhtä ja tarkoiteta toista, mutta Hutcheonin määritelmään ironisesta merkityksestä – jotakin muuta ja enemmän kuin sanottu – se sopii. Ilmiö sisältää jyrkän inkongruenssin: keskenään silmiinpistävän ristiriitaiset väitteet kumoavat toisensa, asettavat kertojan luotettavuuden kyseenalaiseksi ja ironisoivat sekä väitteiden sisältöä että kerrontatilannetta ja kertojaa.

Paloheimon romaaneissa väite-negaatioksi voi mieltää päähenkilön pohdinnat, joissa esitetään väite ja kumotaan se jo seuraavassa virkkeessä. Kertojan luotettavuus asettuu kyseenalaiseksi esimerkiksi kohtauksessa, jossa Julia kuvailee huolestuneena ystävänsä raskasta elämää ja toteaa sitten yllättäen, ettei tämä tiedä vaikeuksista mitään:

[Ilona] oli elänyt niukkuudessa ja toiminut pakon edessä koko elämänsä, ajattelin ja kaadoin itselleni vettä kannusta, jonka pinnalla uiskenteli musta ötökkä. Luomu-Ilona, jolla oli Klaukkalassa ränsistynyt talo, jonka remontoiminen tulisi kestäämään ikuisuuden, mikäli kustannukset hoidettaisiin joogatunteja pitämällä ja ainoana apuvoimana olisivat lapset. Hänellä ei ollut aavistustakaan, miltä tuntui, kun joka suunnasta vedettiin ja työnnettiin. (K, 167.)

Vastaava hämmentävä ristiriita muodostuu, kun Julia vakuuttelee noudattavansa isoäitinsä neuvoa itsensä hyväksymisestä ja arvostamisesta ja heti perään kertoo oppineensa piilottamaan puutteensa asusteiden taakse:

”Kanna aina itsesi, ole ylpeä siitä mikä olet, olet ainutlaatuinen!” mummi sanoi, ja kyllä minä yritinkin! Olin jo varhain tajunnut, että oli parempi, jos huomion sai laukku tai kengät. Silloin sai itse lymyillä niiden takana. (K, 23.)

Esimerkkinä väite-negaatiosta toimii myös Julian kommentti, jota ennen hän on kuvaillut pitkällisesti vauva-arjen uuvuttavuutta: ”Miksi kukaan ei kertonut, miten mukavaa äitiyslomalla oli? Vauva sen kun nukkui, söi ja imi puhelintani” (MM, 40).

Kaikissa esimerkeissä ironiseen tulkintaan johdattaa ristiriitaisten väitteiden synnyttämä inkongruenssi. Samankaltainen väite-negaation kaltainen ilmiö on havaittu myös angloamerikkalaisessa chick litissä. *Bridget Jones's Diaryn* ironia ilmenee sekä peräkkäisten päiväkirjamerkintöjen että päähenkilön sanojen ja tekojen välisissä jyrkissä ristiriidoissa (Smith 2008, 32–34; Mißler 2017, 128). Chick litille ominainen ironian keino, jossa päähenkilö ajattelee yhtä ja sanoo ääneen aivan toista (Mißler 2017, 130–131), on sekin läheistä sukua Paloheimon romaanien väite-negaatioille.

Toisinaan Paloheimon romaaneissa ironian signaalina toimii myös liiallinen kirjaimellisuus. Tällä Hutcheon (1995, 157–158) tarkoittaa taitamatonta kirjaimellisessa merkityksessä pitäytymistä, joka johdattaa lukijan ironiseen tulkintaan. Esimerkkinä toimii Julian tapa tulkita sananparret liian kirjaimellisesti ja soveltaa niitä omaan elämäänsä siten, että niiden merkitys vääristyy:

– Vaativat ajat pitää ottaa samalla tavalla kuin söisit korvapuustia, pala palalta. Ethän sinä sitä kerralla haukkaa, hoitaja sanoi tyynnyttellen. Muistelin pari tuntia sitten ahmimaani pullankänttyä. Se oli kivikova, ja kyllä, tungin sen suuhuni kerralla. (MM, 137.)

– Kaunis nainen on kaikkien omaisuutta, hän ei kuulu edes itselleen, hän sanoi. Hymyilin surullisena, sellainen oli Robinkin. Hän oli enemmän muiden kuin minun. (K, 122.)

Liiallinen kirjaimellisuus heikentää päähenkilön uskottavuutta kertojana samaan tapaan kuin liioitteluun ja inkongruenssiin perustuvat ironian signaalit.

Toisto on sekin yksi *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironiseen tulkintaan johdattavista signaaleista. Esimerkin tarjoaa kohtaus, jossa Julia muistelee rakkaan isoäitinsä kannustavia sanoja, ”Sinä se sitten olet hyvä ja taitava tyttö”, ja heti perään saa kuulla äidiltään: ”– Sinä se sitten olet hankala” (MM, 166). Toistuva fraasi ja sen pääläelleen muuttuvan sisällön luoma inkongruenssi johdattavat lukijan ironiseen tulkintaan. Usein toistettava elementti pysyy koko ajan ennallaan, ja ivalliseen valoon sen saattaa vaihtuva

konteksti. Tästä on kyse, kun päähenkilö toistelee ilmausta ”*Chic!*”. Sävy muuttuu sen mukaan, kommentoidaanko ilmauksella työtoverin mautonta Humppalinna-kartanoa (K, 12), Pariisin-matkaa (K, 110, 127) vai kauneusleikkauksen jättämiä arpia (K, 223). Kertomuksen loppupuolella sanan venytetty kirjoitusasu, ”Chiiic!” (K, 213), tehostaa vihjettä ironiasta. Ranskankielisen, tyylikästä ja hienostunutta merkitsevän ilmauksen toistelu vihjaa ironiaan päähenkilön teennäisen keikaroinnin kustannuksella. Kun ilmaus yhdistetään asiaan, joka yleisesti mielletään ei-hienostuneeksi, lukija voi tulkita inkongruenssin synnyttämän ironian kohdistuvan päähenkilön puutteelliseen arvostelukykyyn. Toisaalta Julian voi tulkita käyttävän ilmausta tietoisesti sopimattomassa yhteydessä, jolloin kyse on ironisesta troopista.

Kiinnostava toistoon perustuva ironian signaali on *Klaukkalassa* taajaan viljelty ilmaus *faux pas*. Päähenkilö käyttää ranskankielistä, kirjaimellisesti harha-askeleta merkitsevää ilmausta jatkuvasti korostaakseen, että jokin rikkoo tyylisääntöjä: muun muassa valkoiset tennissukat (K, 19), häiden viettäminen laivalla (K, 75) ja housujen käyttäminen ilman vyötä (K, 232) ovat *faux pas*. Kun ilmausta käytetään esimerkiksi perustelemaan liiallista alkoholinkäyttöä, lukija alkaa epäillä toistelua ivalliseksi: ”En sanonut ei, sillä oli *faux pas* kieltäytyä, kun tarjottiin” (K, 57). Päähenkilön laatiessa yhä uusia pitkiä listoja – ”risteilyasujen *faux pas*” (K, 79), ”erittäin *faux pas* matkoilla ollessa” (K, 104), ”erokesän *faux pas*” (K, 155) – toisto ja liioittelu johdattavat lukijan ironiseen tulkintaan. *Faux pas* -listoissa ironian signaalina toimii paitsi toisto myös väite-negaatio:

Käytä leggingsejä!

Älä missään tapauksessa käytä leggingsejä! – – (K, 55.)

Faux pas -ilmauksen toistelu ja ristiriitaiset listat mahdollistavat monenlaisia ironisia tulkintoja. Ironian voi ajatella kohdistuvan paitsi päähenkilön turhamaisuuteen myös tähän kohdistuviin, mielivaltaisilta ja kohtuuttomilta tuntuviin vaatimuksiin.

Mama Mojon kalenterimuistutukset hyödyntävät monia ironian signaaleja. Päähenkilön kännykkäänsä tallentamat muistilistat käyvät kertomuksen edetessä yhä hengästyttävämmiksi ja sisällöltään sekavammiksi. Ironiasta vihjaa sekä muistilistojen toistuvuus että liioittelu ja inkongruenssi niiden sisällössä:

Muista neuvola, hermafrodiitti/hepatiitti/tiesmikä rokotus!! Vie vaunut korjaamolle! Selvitä saako lähikaupasta kotiinkuljetuksella ruokaa! Siirrä kastepappipalaveria!! Supista ja vapauta! Pumppaa pilates-pallo ja jumppaa! Mistä verhokangasta? Soita Timpalle hotelliin ja pyydä yhdistämään huoneeseen! Päätä ehkäisy, kierukka, kumi vai tulkoon jos on tullakseen? Vaipat, vessapaperit, Domino-keksit! (MM, 99–100.)

Tällainen ironian signaali on tyypillinen mum litille. Alalajin arkkitekstinä pidetty Allison Pearsonin *I Don't Know How She Does It* (2002, suom. *Kate Reddy – täydellä teholla yötä päivää*, 2002) viittaa modernin äitiyden ilmiöihin kohdistuvaan ironiaan muun muassa ylenpalttisilla ja sekavilla muistilistoilla (Hewett 2006, 123–124).

Kaikissa Paloheimon romaanien kohtaauksissa ironian signaali ei ole yhtä selkeästi nimettävissä. Vihje ironiseen tulkintaan ei aina löydy kohtauksesta itsestään – esimerkiksi sisäisestä ristiriidasta, liioittelusta tai toistosta – vaan tuntuu syntyvän jotain tekstin ulkopuolista asiaintilaa tai arvokäsitystä vasten. Kyse ei ole mistään tietystä ironian signaalista, mutta lukijaa tunnutaan silti johdateltavan ironiseen tulkintaan, kun päähenkilö kommentoi transsukupuolisen ystävänsä vartaloa: ”Että hänellä olikin kapea vyötärö. Epäreilua!” (K, 89). Sama pätee Julian pohdintoihin naisten kokemista epäkohdista nykyaikana ja menneisyydessä:

Puhelin pärähti soimaan. Enkö koskaan saisi olla rauhassa? Aina puhuttiin siitä, miten helppoa nykynaisilla oli verrattuna esiäiteihin, mutta heidän ei sentään tarvinnut olla aina langan päässä –. (MM, 214.)

Tällaisten kohtausten ironian tarkasteluun on apua sisäistekijästä eli tekstistä konstruoidusta hypoteettisesta tekijähahmosta ja merkitysten lähteestä. Ironiassa on läsnä yhtä aikaa kaksi ääntä: kertojan ääni ja sisäistekijän ”ääni” eli rivien välinen merkitys. Ironiaa synnyttävät sisäistekijän ja kertojan näkemysten ristiriidat. Kertoja osoittautuu jossain määrin epäluotettavaksi, ja sisäistekijä ja lukija ikään kuin virnuilevat kertojan selän takana. (Salin 2000, 136–137.)

Paloheimon romaanien ironian voidaan ajatella syntyvän joiltain osin siitä, että sisäistekijä suhtautuu kertojana toimivaan päähenkilöön epäillen ja kriittisesti, jopa paheksuen. Kertojan epäluotettavuus ei synny tässä tapauksessa niinkään siitä, etteikö kertoja puhuisi totta (joskin toisinaan liioitellen), vaan kertojan ja sisäistekijän arvojen, asenteiden ja maailmankuvan yhteentörmäyksestä. Sisäistekijä ei jaa kertojan käsitystä siitä, että nykynaisilla on esiäitejään raskaampi elämä jatkuvien puhelinsoittojen vuoksi tai että transsukupuolisen ihmisen kehoa on kohtuullista syyttää epäreiluksi, joten päähenkilö joutuu rivien väleissä naurunalaiseksi.

Ironiaa analysoitaessa on toisinaan tarpeen erotella paitsi kertoja ja sisäistekijä myös kertova ja kokeva minä (Salin 2000, 132). Paloheimon romaanien ironiaa tarkasteltaessa kertojan ja kokijan erottelu ei ole tarpeellinen, sillä genrelleen tyypillisesti teokset pyrkivät luomaan mahdollisimman vahvan vaikutelman kertomisen ja kokemisen erottamattomasta samanaikaisuudesta. Ironian kannalta olennaista on siis kertojan ja

sisäistekijän välinen dialogi. Sisäistekijän arvot ja asenteet ovat tarkastelun kohteena seuraavissa alaluvuissa.

3.2 Ironian kohteet, sävyt ja funktiot

Ironian signaali on molemmissa seuraavissa esimerkeissä liioittelu, mutta ivailulla on selvästi kaksi eri kohdetta: ensimmäisessä nauretaan tuoreen äidin ylimitoitetulle huolelle, toisessa klaukkalalaisten tyylitajulle.

– Tästä se sitten alkaa, sairasteluputki. Märkärupi, täit, paiseet ja kuumehorkka, mitä niitä onkaan! Kaikki vaan siksi että minä en muistanut mennä siihen rokotukseen ajallaan, selostin itku kurkussa –. (MM, 116–117.)

Hänen tyttöystävässään oli hämmästyttävää kyllä iso annos ihqubeibe-tyyliä, jolla olisi haastanut minkä tahansa lyylin Bronxissa. Kullansävyisen asun lisäksi hänellä oli kampa, jollaisia yleensä tavattiin suhteellisuudentajunsa menettäneillä transuilla: lettejä, kiharaa, hiustupsujen päihin pujotettuja helmiä ja mausteena joitakin neonpinkkejä suortuvia. Kuuminta hottia Japanissa, ainakin vielä vuosituhannen vaihteessa. (K, 233.)

Seuraavissa esimerkeissä sen sijaan vinoilulla on ainakin näennäisesti sama kohde – päähenkilö Julia – mutta ironian sävyt tuntuvat poikkeavan toisistaan, samoin sen funktiot.

– Mieti jos tulee äkkipysähdys, niin me lennetään pellolle ja kuollaan! Tämä ei ole leikin asia, soraakin lentää ja silmään voi osua vaikka kivi! sanoin. Omituista, kuulostin ihan äidiltäni. (MM, 125.)

Lattialla makaava Gucci-kassi oli ehkä Charlien enkelein kaikista laukuistani. – –
– Jackie! kiljaisin ja tarkastelin laukkua, jonka mokkapinta imi kahvijuomaa kuin Kanarian-kävijä euron kaljaa. – Voihan videot, manasin ja melkein itkin. (K, 32.)

Ironian erottaa esimerkiksi metaforasta, allegoriasta ja muista ei-sananomukaiseen merkitykseen perustuvista retorisista ilmiöistä sen terä. Verhottuun merkitykseen sisältyy aina arvottava asenne, ja asenteella on puolestaan aina kohde. Sen vuoksi ironialla on muihin retorisiin keinoihin verrattuna poikkeuksellinen kyky herättää tunteita ja synnyttää reaktioita. (Hutcheon 1995, 37–39.) Terässä ei kuitenkaan aina ole kyse ivailusta – ironia ei typisty salaivaksi, joksi se usein määritellään (ks. esim. Hosiaisluma 2016, 369). Hutcheon (1995, 39–56) korostaa ironialla tavoiteltujen ja saavutettujen reaktioiden laajaa kirjoa: ironian sävy voi vaihdella kepeästä vitsailusta raivokkaaseen hyökkäykseen tai viileästä loukkauksesta leikkisään pilkanteeseen. Ironialla voidaan esimerkiksi huvittaa, hämätä, etäännyttää, vastustaa, vähätellä, suojautua, käydä kimppuun, sulkea ulos tai lujittaa yhteisymmärrystä.

Paloheimon romaanienkaan ironialle on turha pyrkiä määrittämään yhtä sävyä tai funktiota. Ironian terällä on *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* paitsi monia maaleja myös useita tarkoituseriä. Suurin osa romaanien ivailusta kohdistuu päähenkilöön, ja usein kyse on chick litille tyypillisestä itseironiasta. Kun Julia pudottaa rintaliivinsuojuksensa ihastuksensa eteen ja kommentoi: ”Kas noin, kun viimeisetkin arvokkuuden rippeet oli menetetty, oli taas helppo hymyillä” (MM, 82), kertoja nauraa itselleen, ja lukija nauraa hyväntahtoisesti mukana. Kun Julia kertoo ”selkeyden vuoksi” kutsuvansa ”kaikkia kukkia rhododendroneiksi” (K, 196), ironiaan sisältyy toki verhottu arvottava asenne päähenkilön luonnontuntemusta kohtaan, mutta sen sävy on pikemmin lempeä kuin ankara tai halveksuva. Päähenkilö vitsailee kepeästi itsensä kustannuksella ja kutsuu lukijan mukaan rivien väliin kätettyyn hupailuun. Itseironian tehtävä on ennen kaikkea tuottaa huumoria, toimia välikevennyksenä ja saada lukija mieltymään inhimilliseen, hauskaan ja tärkeilemättömään hahmoon. Nevalaisen (2015, 128–129) lukijatutkimus tarjoaa kiintoisan osoituksen itseironian merkityksestä samastuttavan hahmon rakentajana: tutkimukseen osallistuneet kokevat erään teoksen epäonnistuvan chick lit -romaanina vääränlaisen ironiansa vuoksi, koska päähenkilö ei naura itselleen vaan asettaa naurunalaiseksi kertomuksen muut henkilöt.

Itseironia on yksi tutkijoiden keskuudessa jyrkimpiä ristiriitoja aiheuttaneista chick litin lajipiirteistä. Jatkuvasti mokaileva, kiusallisiin tilanteisiin ajautuva ja kommelluksiaan vitsikkäästi kommentoiva naishahmo on mielletty chick litin keskeiseksi (populaari)kirjallisuutta uudistavaksi elementiksi ja menestyksen syyksi.²² Huumorin historia on sukupuolittunut: miehillä on katsottu olevan naisilta puuttuva luontainen kyky komiikkaan, ja naisille on langennut naurun aiheen eikä naurattajan rooli. Chick lit on osa 1990-luvulla alkanutta naiskoomikoiden ja naisten tekemän huumorin nousua. (Mißler 2017, 115–117; Harzewski 2011, 68.) Myös ironiaa on pidetty retorisenä keinona, joka on naisten ymmärryksen ulottumattomissa (Hutcheon 1995, 37–39). Tätä taustaa vasten chick litille tunnusomainen hauska nainen on nähty emansipatorisena piirteenä. Chick litin prototyyppisen ”mokailevan bimbon” hahmon on tulkittu ironisoivan konservatiivista ja patriarkaalista, sukupuolet stereotyyppisesti esittävää huumoria (Nevalainen 2015, 43).

Toisaalta chick litin itseironiaa on kritisoitu itseä vähätteleväksi nauruksi (*self-deprecating laughter*). Itselleen nauraessaan chick lit -hahmon on tulkittu väheksyvän

²² Tällaisen hahmon vakiintuminen chick litin tunnusmerkiksi on jälleen yksi osoitus tavasta, jolla *Bridget Jones's Diary* on määrittänyt genren lajirepertoaria.

omaan arvoaan, naishahmon toimijuutta ja tasa-arvo-ongelmia. (Whelehan 2005, 214–219; Harzewski 2011, 143.) Chick lit -hahmo nauraa itselleen selvittääkseen tukalasta tilanteista ja säilyttääkseen kasvonsa, mutta itseironia ei toimi vastarinnan välineenä eikä auta horjuttamaan rakenteita, joiden vuoksi hahmo kokee jatkuvasti olonsa tukalaksi (Mißler 2017, 131). Tällaiset näkemykset chick litin taantumuksellisuudesta liittyvät keskusteluun postfeminismin ja ironian mutkikkaasta suhteesta.²³ Paloheimon romaanien päähenkilön itseironiaa voi sitäkin tulkita molemmilla tavoin. Hutcheonin ironiakäsityksen valossa on kuitenkin selvää, ettei Julian itseironia sinänsä ole voimaannuttavaa tai väheksyvää – vasta tulkitsija muodostaa siihen mahdollisia feministisiä, antifeministisiä tai postfeministisiä merkityksiä. Seuraavassa alaluvussa käsitellään tekijöitä erilaisiin tulkintoihin päätyvän taustalla.

Usein syntyy vaikutelma, että Julia on vain ironian näennäinen kohde ja päähenkilön itseironian ja etenkin sisäistekijän päähenkilöön kohdistaman ironian varsinainen maali on toisaalla. Esimerkkinä toimii kohta, jossa päähenkilö kuvailee joogaharrastustaan ja lukija johdatellaan ironiseen tulkintaan sekä liioittelun että materialististen ja henkisten arvojen välille muodostuvan inkongruenssin avulla:

En ollut käynyt joogasalilla kertaakaan sen jälkeen, kun olin kovalla tohinalla hankkinut joogamaton, kymmenen kerran kortin, lasisen juomapullon, Vuori-asanassa erityisellä testiryhmällä testatun ja säädyllyiseksi todetun joogatopin, detox-teetä, kuivattuja omenanviipaleita ja Äiti Maa -nimisen runokirjan. (MM, 101.)

Ironian kohteena on toki jälleen kerran päähenkilö, mutta olennaisempia maaleja ovat ne ominaisuudet, käsitykset ja arvot, joita ivaillaan päähenkilön kautta. Tässä esimerkissä, kuten monesti ivaillaessa Julian kustannuksella, ironian pääasiallinen kohde on pakkomielteinen kulutusvimma, pinnalliset arvot ja arvojärjestyksiltään nurinkurinen maailmankuva. Materialismi näyttäytyy erityisen ylettömänä, kun se rinnastetaan joogan herättämiin mielikuviin hengellisyydestä, sisäisestä rauhasta ja askeesista. Paheksunta, jota päähenkilön edustama elämäntapa sisäistekijässä herättää, käy rinnastuksen myötä selväksi.

Kun ironian terä kohdistuu yhteiskunnan epäkohtiin ja ihmiskunnan paheisiin, heikkouksiin ja hullutuksiin, kyse on satiirista. Satiiri hyödyntää ironiaa kritisoidessaan verhotusti arvoja, käsityksiä ja sosiaalisia rakenteita, ihmisryhmiä ja muita ympäröivän

²³ Ironia on postfeminismin keskeinen merkitysten tuottaja ja hämärtäjä. Se tekee postfeminismin ja feminismin suhteesta loputtoman kiistanalaisen. (Harzewski 2011, 149; Mißler 2017, 120; Nevalainen 2015, 60–63.) Suuri osa chick lit -tutkimuksesta keskittyy kyseisen ongelman ratkomiseen.

todellisuuden ilmiöitä. (Hutcheon 1985, 43–49.) Paloheimon romaanien ironialla on siis myös satiirinen funktio. *Klaukkalassa* päähenkilön kautta satirisoidaan materialistista ja pinnallista elämäntapaa, ylellisen ja ulkokultaisen tavoittelua aitojen ja kestävien asioiden kustannuksella. Kuvaavan esimerkin kritiikin kohteesta tarjoaa päähenkilö tapa nuhdella epätyytyttävän yllätyksen järjestänyttä kihlattuaan:

– Yllätykset ovat kivoja, jos niihin kuuluu suklaarasia, matka, laadukkaita nahkatuotteita, mikä tahansa bling bling -juttu tai kuohuviinillä terästetty brunssi. (K, 65.)

Kun Julia toteaa hankkivansa lapsia, kunhan joku keksii tavan, ”jolla synnyttämisen voisi hoitaa hieman siistimmin” (K, 17), ja pohtii, ”tuntuikohan vankilaan menijöistä samalta” (K, 183), joutuessaan joogaretriitillä luopumaan meikkipussistaan, ironia kohdistuu päähenkilön vääristyneeseen arvomaailmaan ja sumentuneeseen käsitykseen todellisuudesta. Esimerkin tarjoaa myös kohta, jossa päähenkilö saa lopullisen hermoromahduksensa ja nyyhkyttää: ”*Minulta vietiin kaikki! Onko millään enää väliä?*” (K, 160–161). Kohtauksen voi tulkita satirisoivan päähenkilön turhamaisuutta, sillä romahduksen syynä ei ole purkautunut kihlaus, asunnottomaksi jääminen tai työpaikan menettämisen uhka vaan sabotoitu vaatehuone.

Klaukkalan ironian terä on suunnattu satiirin kestokohteisiin: pinnallisuus ja materialismi sekä itsestään ja todemmasta todellisuudesta vieraantunut ihminen ovat satiirin perinteisiä aiheita, jotka saavat kunakin aikakautena uusia ilmenemismuotoja (Kivistö 2007, 13). Paloheimon teos soveltaa näitä aiheita 2010-luvulla ja kritisoi ylettömään kulutukseen, tuotemerkeillä saavutettavaan statukseen ja komeisiin kulusseihin perustuvaa elämäntapaa. Päähenkilön todellisuudesta vieraantunut ja suhteellisuudentajun menettänyt ajatusmaailma on varsin ilmeisen ironian kohde Paloheimon molemmissa romaaneissa. Kun Julian ystävä lupaa viedä tämän hakemaan ”jotain mitä sä *oikeasti* tarvitset”, päähenkilön reaktio on välitön:

Sellaisia asioita olikin paljon. Trikoita, aluspaitoja, farkut jos kestäisin sovituskopistressiä... Selasin toisella kädellä puhelintani, olinko todella unohtanut merkitä Zaran kesäalen alkamispäivän kalenteriini? (MM, 143.)

Kärkevimmillään Paloheimon romaanien satiiri vastaa Mariah Larssonin (2008, 330–333) havaintoa chick litille tyypillisestä asetelmasta, jota hän kutsuu elämänvalheeksi: genressä huumori ja jännite syntyy ristiriidasta sen välillä, miten päähenkilö käsittää todellisuuden ja mitä lukija tietää (teoksen sisäisestä tai ulkoisesta) todellisuudesta.

Ivatessaan päähenkilön edustamia pinnallisia arvoja ja pakkomielteistä suhdetta kuluttamiseen *Klaukkala* kritisoi myös ahtaita sukupuolirooleja. Edellisessä alaluvussa

lainattu yliampuva lista ohjeista, joita noudattamalla päähenkilö pyrkii parantamaan ulkonäköään herättääkseen romanttista mielenkiintoa (ks. s. 29), toimii esimerkkinä teokselle ominaisesta satiirista, joka kepeästi ja ohimennen sivuaa feministisiksi mielletäviä näkemyksiä. Samoin toimii kohta, jossa Julia kadehtii transsukupuolisen ystävänsä kapeaa vyötäröä: ”Mainostajien kauneusihanteet olivat käymässä syntyperäisille naisille ylivoimaisiksi” (K, 89). Naiskehoon kohdistuvien normien kritiikkiä pehmennetään aina huumorilla: ”Tällaista julmuutta en ollut kohdannut sen jälkeen, kun vahasin sääreni aineella, jonka pakkauksessa luki keltaisin kirjaimin ”helppoa ja kivutonta”!” (K, 159). Poleemisten, arkojen tai raskaiden teemojen keventäminen huumorilla on chick litin perusstrategia (Mißler 2017, 124–125).

Angloamerikkalaisen chick litin päähenkilöön kohdistuvaa ironiaa on tulkittu vastaavaan tapaan kulutuskulttuuriin, materialismiin ja sukupuolinormeihin kohdistuvan satiirin keinona. Esittämällä ja liioittelemalla erilaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä ja rakenteita genre saattaa ne naurun alaisiksi. Päähenkilön itseironia on karnevalistista naurua, joka tekee näkyväksi ja kyseenalaistaa naiseuteen liittyviä normeja. Chick lit - hahmon jatkuva mokailu osoittaa, kuinka mahdotonta naisideaalien toteuttaminen on. (Mm. Nilson 2013, 200–201; Smith 2008, 20–44; Mißler 2017, 146.) Antoisia yhtymäkohtia *Klaukkalan* satiiriseen ironiaan tarjoaa Mißlerin (2017, 97–102) analyysi chick litille tyypillisestä satiirisesta asetelmasta, jossa päähenkilö ulkopuolisena tarkkailijana peilaa moraaliltaan turmeltuneen tai ääripinnallista elämäntapaa edustavan yhteisön arvoja.

Ironia on turvallinen keino esittää kritiikkiä: sananmukaisen merkityksen taakse kätkeyty iva suojaa vastahyökkäyksiltä ja miellyttää kenties laajempaa lukijajoukkoa kuin suorasanaisten ja avoin arvostelu. Toisaalta chick litin satiiriset merkitykset ja subversiivinen potentiaali on myös kiistetty: Voiko patriarkaaliset ja konservatiiviset asenteet tosiaan haastaa niitä itsetietoisesti toisintamalla? Voiko seksismin nauraa pois? (Mißler 2017, 118–122.) Päädytään jälleen genren olemuksesta käytyyn ratkaisemattomaan köydenvetoon, johon Hutcheonin tulkitsijaan keskittyvä teoria tarjoaa hyödyllisen lähestymistavan.

Mama Mojossa ivataan edelleen jossain määrin päähenkilön edustamaa pinnallista ja kulutuskeskeistä arvomaailmaa, mutta keskeisemmäksi satiirin kohteeksi romaanissa nousevat äitiyttä määrittelemään pyrkivät normit ja asenteet. Esimerkiksi päähenkilön muistilistoja, joiden toistuvuus sekä huomattava liioittelu ja inkongruenssi johdattavat ironiseen tulkintaan, voi lukea satiirina modernin äitiyden paineista, ristiriitaisista

vaatimuksista ja kohtuuttomista odotuksista. Välillisesti satiirin kohteeksi päätyvät myös kodinhoidon ja perhe-elämän sukupuolittuneet roolit.

Ota selvää korvikkeista! Vaippoja, hiusväriä, tyttöjen ilta, koti-spa! – Tsemppaa ainakin näissä: Älä sekaannu muiden kasvatusmetodeihin! Rokotusasiat, d-vitamiinitipat, ihon rasvaaminen, kynsien leikkaaminen! Opettele lorut, riimit, runot! Selvitä naksut, sipsit, nachot, rusinat ja mitä niitä onkaan! (MM, 134.)

Mama Mojossa satirisoidaan myös lasta odottavan tai synnyttäneen naisen kehoon kohdistuvaa tarkkailua, kontrollointia ja arvostelua. Julia kokee kelpaamattomuutta raskauden myötä muuttuneen vartalonsa vuoksi: ”Komerossani oli jonkun toisen naisen vaatteita. Kokolaput tarkistettuani totesin niiden kuuluvan Bratz-nukelle” (MM, 162). Ahdistavan vertailukohdan muodostavat Namimami-yritystä edustavat täydelliset, viehätysoimastaan huolehtivat ja raskauskilonsa ennätysajassa karistavat äidit: ”– Heti kun pääsin jaloilleni synnytyslaitoksella, menin puntarille, mittasin vyötärön, reidenympäryksen ja hauksen, Linda sanoi painokkaasti” (MM, 191).

Äidin rooliin ja perhe-elämään liittyvien yhteiskunnallisten ja kulttuuristen vinoutumien kritiikki ei ole järkevää hienovaraista. Kertoja kiteyttää satiirin kohteen myös eksplisiittisesti:

Heti kun sain yhden asian hoidettua, tuli jotain uutta, ja aloin jo aavistaa, että näin se tulisi jatkumaan. Tätä oli äitien elämä, aikataulujen muutoksia, erilaisten palikkarakennelmien pystyssä pitämistä ja siihen varautumista, että ne kaatuisivat koska tahansa. (MM, 126.)

Äitiys oli hyvin intiimi ja yksityinen asia, ja silti sitä määrittivät ulkoapäin tulevat säännöt ja ohjeistukset. (MM, 219.)

Äitiyttä määrittävät normit ovat *Mama Mojossa* siis sekä verhotun, (mahdollisiin) ironisiin tulkintoihin perustuvan satiirin että avoimen arvostelun kohde. Samaan maaliin kohdistuvaa, parodiaa hyödyntävää satiiria analysoidaan alaluvussa 4.2.

Vastaavia satiirisia merkityksiä on tulkittu myös angloamerikkalaisessa mum lit - kirjallisuudessa. Chick litin alalaji mum lit hyödyntää huumoria ja satiirista ironiaa kyseenalaistaessaan äitiyteen liittyviä myyttejä ja kommentoidessaan työn ja äitiyden yhdistämisen ongelmia. Mum litin satiirin juuret juontuvat Yhdysvalloissa 1940-luvulla syntyneeseen kotiäitihuumorin (*housewife humor*) perinteeseen. Nämä etupäässä kolumneina julkaistut tekstit kehittivät itselleen nauravan äidin hahmon, joka vitsaillessaan epäonnistumistensa kustannuksella kyseenalaistaa äitiyteen kohdistuvia odotuksia. (Hewett 2006, 122–130.) *Mama Mojon* huumori, joka verhotusti kritisoi riittämättömyyden tunnetta luovia äitiyden normeja, jatkaa kotiäitihuumorin perinnettä:

”To do -listalle: Selvitä, onko se lahjontaa, jos antaa lastensuojeluviranomaisille herkkukorin!” (MM, 155).

Satiirin keinona toimivan ironian sävy poikkeaa esimerkiksi lempeän vinoilevasta ironiasta: se pyrkii tuomitsemaan vääryydet ja korjaamaan epäkohtia, ja tekee sen saattamalla ne naurunalaiseksi (Hutcheon 1995, 52–53). Satiiri nauraa aina jollekulle, ei jonkun kanssa (Kivistö 2007, 17). Paloheimon romaaneissa satiirisen ironian sävy on selvästi ankarampi kuin edellä analysoidun, hahmon inhimillisyyttä rakentavan ja huumoria tuottavan lempeän itseironian. Olennaista on hahmottaa, että ironialla voi olla samanaikaisesti nämä kaksi erilaista sävyä ja funktiota. Kun päähenkilö osallistuu yritysmailmaa käsittelevään keskusteluun ja kiittää itseään siitä, että on ”lukenut silloin tällöin Taloussanomien kivan muotiblogin takia” (K, 116–117), kyse on sekä päähenkilön kevyestä vitsailusta itsensä kustannuksella että jyrkemmästä sukupuolirooleihin kohdistuvasta satiirista.

Toisaalta satiirinenkaan ironia ei ole yksisävyistä: myös satiirilla on laaja skaala sävyjä leikkisämmästä nuhtelusta halveksuvaan pilkkaan (Hutcheon 1995, 53). Ankarastikin kulutuskulttuuria ja äitiyden normeja kritisoidun satiirin ohella Paloheimon romaanit sisältävät kevyesti hupailevaa tai suorastaan lämmintä satiiria monien ihmisryhmien ja ilmiöiden kustannuksella. Hyväntahtoisen ivan kohteeksi päätyy usein tyylitön ja asiattomasti käyttäytyvä maalaisväki, jota Julia kutsuu Vaeltajiksi – ”iloluontoinen ja arvaamaton salihousuporukka, joka hengaili huoltoasemilla ja häröili Tallinnan-lautoilla” (K, 69). Ihmisryhmä saa osakseen säälimätöntäkin ivaa: ”Elvis-haalariin pukeutunut Vaeltaja” strippaa tanssilattialla ennen kuin päätyy laivan putkaan (K, 80) ja ”juniori-Vaeltajat” kaljapusseineen rassaavat yhteisvoimin mopoa laiturilla (K, 285). Lopulta kertojan asenne pilkkaamaansa ihmisryhmää kohtaan on kuitenkin lempeä: ”Vaeltajistakin kasvaisi vielä kunnon kavereita” (K, 287).

Vaeltajiin kohdistuva iva noudattaa monia satiirin tunnusmerkkejä. Yksi satiirin vakiintuneista kohteista on ihmisten laumamainen, epäyksilöllinen käytös, ja satiirin tyypillisiä keinoja ovat merkitsevät nimet. (Kivistö 2007, 11–12.) Nämä tunnuspiirteet täyttävää satiiria kohdistetaan laumasieluisten Vaeltajien lisäksi muihinkin ihmisryhmiin: Yummy Mummyiksi tai namimameiksi nimetyt, ihanteellisesti äitiyttä suorittavat naiset parveilevat laumoissa ja saavat päähenkilön ärähtämään: ”*Mars takaisin kloontehtaallesi!*” (MM, 187). Samaan tapaan kuvataan Neuleasuiksi nimettyjä, laukkuihin intohimoisesti suhtautuvia, keskenään identtisiä naisia: ”(Tässä kohtaa Neuleasut värähtivät kaikki samanaikaisesti)” (K, 308).

Vastaavan, liioitteluun perustuvan ja stereotypioilla herkuttelevan satiirin kohteeksi päätyy suomenruotsalainen väestö ja tapakulttuuri: rapujuhlien kunniavieraat ovat ”naamoista päätellen saapuneet paikalle pakastearkussa” (K, 47), ja pöytäseurue on ”haljeta innosta päästessään laulamaan virsikirjallisen rivoja lauluja rapu nenänkärjellä keikkuen” (K, 51). Tällainen kepeä satiiri ei sisällä yhteiskunnallista kärkeä tai pyri ottamaan kantaa. Sen funktio on ilkkurisen arvostelun ohella ennen kaikkea tuottaa huumoria. On huomionarvoista, että monet Paloheimon romaanien satiirin kohteet – muun muassa Klaukkalan asukkaat, suomenruotsalaiset ja rallikulttuuri – ovat leimallisen suomalaisia ilmiöitä. *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* satiirinen aines mukaillee monella tapaa genrelle tyypillisiä satiirin kohteita ja sävyjä, mutta niiden omintakeinen, erityisen suomalaisiin ilmiöihin ja ihmisryhmiin kohdistuva satiiri erottaa ne merkityksellisellä tavalla angloamerikkalaisista esikuvistaan.

Olennaista on myös tarkastella, mikä säästy Paloheimon romaanien moninaiselta ironialta. Vaikka edellä on todettu *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* sisältävän runsaasti ironiaa, jolla on monenlaisia kohteita, sävyjä ja tarkoituspieriä, teokset eivät ole kauttaaltaan ironisia eikä niiden arvottava asenne kohdistu kaikkialle. Keskeisin (ja miltei ainoa) elementti, johon *Klaukkala* tuntuu suhtautuvan vakavasti ja ilman verhottua ivaa, on päähenkilön nostalginen suhde menneisyyteen: muistot rakkaasta isoäidistä ja klaukkalalaisesta mummolasta. Mummola ja isoäidin perintö edustavat päähenkilölle jotain pysyvää, aitoa ja merkityksellistä ja muotoutuvat vastavoimaksi hänen epäonnisesti tavoittelemalleen pinnalliselle elämäntavalle. Julia muistelee usein kaihoisasti onnellisia lapsuudenhetkiä isoäitinsä vaatemyymälässä ja yllättyy itsekkin voimakkaasta ahdistuksesta, jota mummolan myyminen hänessä tuottaa. Päähenkilön kokemassa nostalgiassa muisto turvallisesta lapsuudesta kietoutuu erottamattomasti Klaukkalan edustamaan maaseutumiljööseen ja idylliseen, miltei kansallisromanttiseen luontokuvastoon:

Kun lähdin mummon talolta, oli täysin tyyntä. Tähtäkään ei heilahtanut, jossain kukkui käki. Hiljaisuus oli lempeää, siihen ei sisältynyt uhkaa, se oli kuin peitto, johon olisi voinut kääriytyä. Käännyin ja katselin taloa. Isot ikkunat olivat kuin silmät, jotka olivat painuneet kiinni. Se oli nähnyt kaiken. Se ymmärsi minua. (K, 238.)

MiBler (2017, 174–175) osoittaa, että tällainen epämääräiseen menneeseen aikaan kohdistuva nostalgia on chick litille ominainen keino korostaa päähenkilön tyytymättömyyttä elämäntilanteeseensa ja elämäntapaansa. Nostalgian kohteena on kultainen, yksinkertainen ja harmoninen menneisyys, jota ei ole koskaan varsinaisesti

ollutkaan. Paloheimon romaanit jäljittelevät siis tältäkin osin angloamerikkalaisia esikuviaan, mutta on kiinnostavaa, että niiden nostalginen kuvasto on korostetun suomalaista ja poikkeaa sikäli selkeästi genren prototyypistä.

Ironia päähenkilön kustannuksella hellittää tämän henkisen kasvun myötä. Ivailu vähenee sitä mukaa kun Julia vähitellen omaksuu sisäistekijän oikeiksi mieltämät arvot ja asettaa etusijalle perheen ja luotettavat ystävät, klaukkalaiset juuret ja suvun perinteet sekä konstailemattoman, tavallisen elämän. *Mama Mojo* sisältää toki edelleen päähenkilölle tunnusomaista kepeää itseironiaa, mutta sisäistekijän tuomitsevaa ivaa päähenkilön kustannuksella on huomattavasti vähemmän. Tätä selittää teosparin jälkimmäisen osan erilainen lähtökohta: Julia on jo löytänyt paikkansa Klaukkalasta ja omaksunut terveemmän arvomaailman. Sitä edustaa esimerkiksi seuraava pohdinta:

Perhe oli unelma —. Perhe oli yksikkö, jolla oli hyllyt täynnä keittokirjoja, raparperikiisseliä kiehumassa kattilassa ja jääkaappi, joka oli koristeltu magneetein ja muistilapuin. (MM, 24–25.)

Kun tuomitseva ironia hellittää päähenkilön henkisen kasvun myötä, kyse on Salinin (2000, 147) sanoin siitä, että dialogi kertojan ja sisäistekijän välillä muuttuu lopulta monologiksi ja kahden äänen kiistely päättyy jonkinlaiseen sovintoon.

On kiinnostavaa tarkastella näitä sisäistekijän edustamia ja lopulta myös päähenkilön omaksumia arvoja chick litin angloamerikkalaista prototyyppiä vasten. On tyypillistä, että chick lit -päähenkilö nöyrytyy, omaksuu terveemmän arvojärjestyksen ja löytää epäitsekkäämmän, sydämellisemmän tavan suhtautua ympäristöönsä (Mißler 2017, 100–101). Tyypillistä ei kuitenkaan ole, että tällainen eheämpi maailmankuva ja kestävämpi elämäntapa löytyy maaseudulta, korostetun juurevasta, konstailemattomasta ja kotikutoisesta miljööstä. Chick litille tyypillinen elementti on päinvastoin muutto maaseudulta kaupunkiin (Nilson 2008, 61–64), ja niin sanottu tavallinen elämä on chick lit -hahmolle yleensä kauhistus (mt. 82). Virittäessään vastakkainasettelun agraarisen ja urbaanin välille ja korostaessaan päähenkilön kotiseutua aitona, teeskentelemättömänä ja turmeltumattomana henkisen kasvun päätepisteenä Paloheimon romaanit eroavat jäljittelemästään angloamerikkalaisesta chick litistä.

Chick litin konservatiiviset loppuratkaisut ovat saaneet osakseen kritiikkiä. On esitetty, että genren tapa huipentaa kertomus sovinnaiseen vakiintumiseen ja ikään kuin palkita päähenkilö heteroavioliitolla tai ainakin vakaalla parisuhteella vesittää sen

sisältämän potentiaalisesti subversiivisen ironian (Harzewski 2011, 75, 180).²⁴ Tällainen kriittinen näkökulma on perusteltua suunnata myös Paloheimon romaaneihin. Teoksia, joissa onni löytyy maailmalla kiertelyn sijaan synnyinseudulle muuttamisesta, suvun perinteiden jatkamisesta ja ydinperheen perustamisesta, ei voi mieltää järin kumouksellisiksi tai normeja haastaviksi. Chick litille ominaisia onnellisia loppuja on kuitenkin tulkittu myös toisin. Loppuratkaisuja on luettu ironisesti: niiden on tulkittu rivien väleistä vihjaavan, että päähenkilössä tapahtunut muutos onkin jossain määrin näennäinen tai väliaikainen, jolloin loppuratkaisun ja satiirisen aineksen välille ei synny ristiriitaa (Smith 2008, 42–44).

Paloheimon romaaneja voi tulkita molemmiin tavoin: sovinnaisen loppuratkaisun voi mieltää vesittävän ironian, tai ironian voi mieltää vesittävän sovinnaisen loppuratkaisun. Kummankin teoksen lopussa on ironiseen tulkintaan johdattavia signaaleja, joita voi pitää ikään kuin silmäniskuina päähenkilön muutosta ihastelevalle tai ihmettelevälle lukijalle. Kun *Klaukkalan* viimeisessä kappaleessa ennen epilogia hehkutetaan rakkauden ja unelmien voimaa, alatyylinen vitsi luo inkongruenssin, joka voi johdattaa ironiseen tulkintaan: ”Piti haaveilla, piti rakentaa oma Humppalinnansa. Penisnarikoilla tai ilman” (K, 313). Ironian signaaliksi voidaan tulkita myös inkongruenssi, joka muodostuu *Mama Mojon* lopussa teoksen emotionaalisessa huippukohdassa päähenkilön tunteikkaan puheen ja sivuhahmon reaktion välille: ”Nallukan hörähdys antoi osviittaa siitä, että klippi, jonka hän oli juuri kuvannut, tulisi saamaan runsaasti peukutuksia sosiaalisessa mediassa” (MM, 306). Erityisen vakuuttava osoitus siitä, että Paloheimon romaanien ironia ei sovinnaisista loppuratkaisuista huolimatta kesyynny, löytyy *Klaukkalan* jälkikirjoituksesta:

P.S. Varmaankin mietit, miten mummin Birkinin kävi. Älä koskaan aliarvioi laukkuja keräileviä naisia! He ovat rauhoitettu laji. Keräilijöiden himoitsemat designer-laukut ovat taloudellisia sijoituksia, vaikka mitä sanottaisiin. — Birkin ja maailman ääristä Klaukkalaan raahatut rätit turvasivat tulevaisuuteni. (K, 319.)

Kun päähenkilö vielä lopuksi palaa puolustamaan käsilaukkuja ja merkkivaatteita ja korostaa sanojaan mahdollisten vastaväitteiden varalta, ”vaikka mitä sanottaisiin”, lukija saadaan epäilemään päähenkilössä tapahtuneen muutoksen perusteellisuutta ja johdatetaan tulkitsemaan loppuratkaisuakin ironisesti.

²⁴ Nilson (2013, 194) esittää samankaltaista kritiikkiä huomauttaessaan, että chick litille tyypillisessä kasvukertomuksessa on moralistinen pohjavire. Tapa kuvata päähenkilö itsekkäänä ja lapsellisena ”30-vuotiaana teininä”, jonka pitää kertomuksen myötä kypsyä ja seestyä, osoittaa genren suhtautuvan konservatiivisesti kuvaamaansa sinkkuelämäntapaan.

Mißler (2017, 175) osoittaa, ettei chick litin nostalgia ole sekään yksitulkintaista. Hän viittaa Hutcheonin näkemyksiin nostalgian ja ironian yhtymäkohdista: ne molemmat ovat ambivalentteja, tulkitsijan muodostamiin merkityksiin perustuvia ilmiöitä, ja postmodernille on tyypillistä niiden esiintyminen yhdessä. Myös Paloheimon romaanien nostalgiaa ja sen sävyä ja funktioita voi tulkita monella tavoin. Seuraavat päähenkilön pohdinnat, jotka saman luvun sisällä kumoavat toisensa, vihjaavat, ettei romaanien suhde nostalgiaan ole sittenkään yksiselitteinen:

Nykyään raha meni kaiken edelle, entisaikaan vaihdettiin palveluksia, naapurusto tunsu toisensa, puhalsi yhteen hiileen ja ihmisillä oli seuraa toisistaan. (MM, 276.)

Muiden sääntöjen noudattamista ja kompromisseja, yhteistä etua ja talkootyötä, heijaa ja heinäntekoon! Miksi koskaan palasin Klaukkalaan? (MM, 283.)

Voidaan siis todeta, että *Klaukkala* ja *Mama Mojo* ovat loputtoman liukaspintaisia ja monimielisiä teoksia: niiden voi tulkita verhotusti ivaavan aika ajoin myös sitä, mihin ne suhtautuvat kaikkein vakavimmin. Seuraavassa alaluvussa pohditaan, mikä selittää lukijan päätymistä ironiseen tai ei-ironiseen tulkintaan.

3.3 Ironinen tulkinta ja diskursiiviset yhteisöt

Ironia on riskialtista. Tuottajan ja tulkitsijan yhteisymmärryksestä ja jaetusta merkityksestä ei ole koskaan takeita: ironiseksi tarkoitettusta ilmauksesta tai teoksesta voidaan tehdä sananmukainen tulkinta, ja sananmukaiseksi tarkoitettusta ilmauksesta tai teoksesta ironinen tulkinta. (Hutcheon 1985, 11–12.) Näin on myös chick litin tapauksessa: ironiaa pidetään genren keskeisenä lajipiirteenä, mutta chick lit -teoksia on luettu myös sananmukaisesti, ironisia tulkintoja tekemättä (Whelehan 2005, 5). Nevalaisen (2015, 191) lukijatutkimuksen tulokset ovat tältä osin kiinnostavia: suurin osa tutkimukseen osallistuneista pitää chick lit -kirjallisuutta ironisena, mutta jotkut osallistuneet ovat sitä mieltä, että ironiaa on vain osassa chick lit -kirjallisuudesta, ja jotkut eivät pidä chick litiä lainkaan ironisena.

Koska ironia tapahtuu vasta tulkinnassa, myöskään Paloheimon romaanit eivät ole itsessään ironisia, ja ne on edellä listatuista ironian signaaleista huolimatta mahdollista lukea muodostamatta ironisia merkityksiä. Mißler (2017, 133–134) erottelee *Bridget Jones's Diarylle* ominaisen ironian, joka on verrattain ilmeistä ja jonka kohteet ovat myös eksplisiittisesti ilmaistuja, ja *The Secret Dreamworld of a Shopaholic* -teoksen hienovaraisemman, ennen kaikkea liioitteluun perustuvan ironian. Jälkimmäistä on luettu myös sananmukaisesti, tekemättä ironisia tulkintoja, ja syytetty sen myötä ylenpalttisen

kuluttamisen ihannoimisesta. Paloheimon romaanien ironia muistuttaa läheisemmin jälkimmäistä, implisiittisempää ivailua. Miten voidaan selittää Paloheimon romaanien lukijan päätymistä ironiseen tai toisaalta sananmukaiseen tulkintaan?

Hutcheonin (1985, 89–100) mukaan ironisen tulkinnan välttämätön edellytys ovat diskursiiviset yhteisöt. Diskursiivisella yhteisöllä hän tarkoittaa ihmisiä, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään ja jakavat kommunikointitapoja, tietoa, uskomuksia, käsityksiä ja ideologioita. Diskursiivisten yhteisöjen taustalla vaikuttaa valtavan monia tekijöitä, kuten ikä, sukupuoli, seksuaalinen suuntautuminen, luokka, etnisyys, kansallisuus, uskonto, ammatti ja naapurusto. Jokainen kuuluu siis lukuisiin, osittain päällekkäisiin diskursiivisiin yhteisöihin. Ironinen tulkinta on mahdollinen vain, kun tuottajan ja tulkitsijan diskursiiviset yhteisöt leikkaavat toisensa eli heillä on riittävästi yhteistä vuorovaikutuksellisessa, tiedollisessa ja ideologisessa mielessä. Kun jostakin ironiseksi tarkoitettusta ilmauksesta ei tehdä ironista tulkintaa, kyse on ani harvoin siitä, että tulkitsija olisi kykenemätön ymmärtämään ironista ilmaisutapaa ylipäänsä – siis sitä, miten ironia toimii. Paljon useammin syynä ovat toisistaan liian kaukaiset diskursiiviset yhteisöt. Siksi ei ole mielekasta puhua kehnon tai sivistymättömän tulkitsijan väärintulkinnasta, vaan erilaisesta tulkinnasta, joka kumpuaa diskursiiviseen yhteisöön liittyvästä tietämyksestä ja maailmankuvasta.

Päätyäkseen ironiseen tulkintaan *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* lukijan on siis kuuluttava tietynlaiseen diskursiiviseen yhteisöön. Lukijan on tunnettava genre sekä sille ominainen tyyli, tematiikka ja ennen kaikkea kommunikointistrategiat.²⁵ Kullakin diskursiivisella yhteisöllä on omia kommunikointiin liittyviä strategioita ja normeja, joihin kuuluu myös yhteisölle ominainen tapa käyttää (tai olla käyttämättä) ironiaa ja ironian signaaleja. Kun tuottajan ja tulkitsijan diskursiiviset yhteisöt leikkaavat toisensa, ironian signaali tulkitaan vihjeeksi ironisesta merkityksestä, ei virheeksi, tyylikoksi tai ilmaisun taitamattomuudeksi. (Hutcheon 1995, 20–21.) Nevalaisen (2015, 191) lukijatutkimus vahvistaa havainnon: tutkimukseen osallistuneet, jotka ovat lukeneet runsaasti chick litiä, päätyvät muita useammin ironiseen tulkintaan. Odotushorisontti vaikuttaa selvästi tapaan, jolla tutkimukseen osallistuneet tulkitsevat ironian signaaleja.

Edellisessä alaluvussa analysoidut ironian signaalit eivät ole itsestään selviä ja universaaleja merkkejä ironiasta, vaan johdattavat ironiseen merkitykseen tietyssä diskursiivisessa yhteisössä. Esimerkiksi väite-negatio on mahdollista lukea

²⁵ Mißler (2017, 139) korostaa, miten suuresti lukijan tietämys ja kokemukset chick lit -genrestä ja sen para- ja interteksteistä vaikuttavat odotushorisonttiin ja sen myötä tulkintoihin.

sananmukaisesti ja tulkita osoitukseksi kertojan tai romaanin ristiriitaisuudesta ja taitamattomuudesta. Kun päähenkilö kuvaa seuraavaan tapaan miehensä työmatkaa Dubaihin, liioittelun voi tulkita ironian signaaliksi tai sananmukaisesti osoitukseksi todellisuudentajunsa menettäneestä hahmosta:

Ajattelin hiekka-aavikkoa, neulansilmään syöksyviä kuskeja, päätä suojaavaa punaista ajokypärää, voitonjuhlissa toistensa päälle samppanjaa ruiskuttavia kuskeja, kiiltäväkutrisiä naisia vähissä vaatteissa ojentamassa laakeriseppeleitä, juhlia, jatkoja, kiiltäväpeltisiä autoja, rasvattuja kehoja... (MM, 54.)

Mitä tiiviimmästä diskursiivisesta yhteisöstä on kyse, sitä hienovaraisemmat ironian signaalit riittävät. Tietynlaisessa yhteisössä ja sosiaalisessa ympäristössä ironiasta voi muodostua yhteisölle ikään kuin oma kielimuoto. (Hutcheon 1995, 91.) Chick litissä ironia on vakiintunut siinä määrin jatkuvaksi ja odotuksenmukaiseksi diskursiiviseksi strategiaksi, että on pohdittu, onko ironia menettänyt genressä tehonsa (Mißler 2017, 122). Tylysyykö ironian terä, kun ironinen tulkinta automatisoituu?

Ironinen tulkinta vaatii myös diskursiivisen yhteisön jakamaa tietoa: Paloheimon romaanien lukijan pitää tuntea chick litille ominainen urbaani, vapaamielinen ja ylellisyyttä ihannoiva ja elämäntapa. Ironisen merkityksen muodostaminen vaatii tietämystä siitä, mikä merkitys muodilla ja tietyillä tuotemerkeillä on chick litin todellisuudessa. Kun päähenkilö kertoo rapujuhlassa, että ”naiset tervehtivät Lady Dioria ennen minua” ja ”Furstenberg puhuu englantia” (K, 50), tulkitsijan on olennaista tietää, että kyse on genren kontekstissa himotuista luksusmerkeistä. Mißler (2017, 123) osoittaa, että tehdäkseen chick litistä ironisia tulkintoja lukija tarvitsee tietoa populaarikulttuurin ja median ilmiöistä ja hahmoista. Tällaista tietoa edellyttää esimerkiksi seuraavan kohtauksen tulkitseminen:

Uusi asiakas vilkuili uteliaana silmäkulmastaan, kun Lollypop saattoi minut ovelle ja pussasi suulle. Olimme tehneet niin siitä asti, kun Madonna ja Britney aiheuttivat pusukohun musiikkikanavan palkintogaalassa. (K, 35.)

Mahdollisia ironisia merkityksiä muodostaakseen lukija tarvitsee tietoa myös erilaisiin ihmisryhmiin ja paikkoihin liitetystä mielikuvista ja stereotypioista. On tarpeen hahmottaa, millaisena Klaukkalan kaltainen maaseututaajama näyttäytyy urbaania ja kosmopoliittista ihannoivan genren kontekstissa, jotta voi tulkita ironisia merkityksiä esimerkiksi kohtauksessa, jossa päähenkilö saapuu laukkukokoelmansa kanssa ”lievän pakokauhun vallassa” (K, 181) Klaukkalaan maailmalla kierrettyjen vuosien jälkeen. Samoin lukija tarvitsee tietoa suomenruotsalaiseen kielivähemmistöön liitetystä

stereotyyppioista tulkitakseen esimerkiksi rapujuhliin sijoittuvan kohtauksen ironiaa. On tunnettava Pariisin chick litissä nauttima erityisasema tyylin tyyssijana, kun tulkitaan päähenkilön kommentteja, joiden mukaan ”kuivaa leipää ja kahvia tarjoilevat pariisilaiskahvilat” olivat ”koruttomuudessaan *chic*” ja ”törkeydet ja kirouksetkin kuulostivat ranskaksi ihan aistikkailta” (K, 127).

Esimerkkinä diskursiivisen yhteisön jakamasta tiedosta toimii myös *Mama Mojossa* silloin tällöin esiintyvä kuvitteellinen Maitoläikkä-internetyhteisö, jonka potentiaalisia tuomitsevia reaktioita päähenkilö murehtii kokiessaan epäonnistuvansa äitinä. Lähtiessään yölliselle helikopterilennolle nukkua vauva kantokopassa Julian päällimmäinen huoli on internetyhteisön suhtautuminen tällaiseen toimintaan: ”Ei ollut vaikea arvata, mikä Maitoläikkä-yhteisön äitien kanta tähän olisi” (MM, 155). Lukijan on tunnettava yhteisön esikuvina toimivat Vauva- ja Kaksplus-lehtien internetsivustot keskustelupalstoineen tehdäkseen tulkintoja viittauksiin kätkeytyvästä ivailusta. Esimerkin ironisen tulkinnan vaatimasta tiedosta tarjoavat myös päähenkilön pomon huudahdukset: ”Pöhinää pusikkoon, haloota lapaseen!” (K, 13), ”Todista olevasi korvaamaton!” (K, 9). Lukijan on tunnistettava, minkälaiseen yrityskulttuuriin ja -jargoniin huudahdukset viittaavat, tulkitakseen niihin mahdollisesti sisältyvää ironiaa.

Tärkein ironisen tulkinnan edellytys ovat diskursiivisen yhteisön jakamat arvot ja käsitykset – se, mikä koetaan mahdollisena, tarpeellisena ja tärkeänä (Hutcheon 1995, 18, 100). Lukijan on tulkittava, että sisäistekijän maailmankuva poikkeaa kertojan maailmankuvasta, ja jossain määrin jaettava sisäistekijän käsitykset, jotta sisäistekijän ja lukijan yhteinen nauru kertojan selän takana on mahdollinen.²⁶ Paloheimon romaanien lukijan on siis tulkittava sisäistekijän arvojen poikkeavan päähenkilön arvoista, jotta voi tulkita päähenkilöön kohdistuvan ironiaa. Vihjeitä sisäistekijän ja päähenkilön arvoristiriidoista on runsaasti. Muun muassa päähenkilön ihannoimien ihmisten paljastuminen moraalisesti turmeltuneiksi ja toisaalta päähenkilön halveksumien klaukkalalaisten näyttäytyminen moraaliltaan puhtaina toimii tällaisena vihjeenä, samoin edellä mainittu draamallinen ironia päähenkilön kustannuksella. Esimerkiksi luvun alussa esitelty kohta, jossa päähenkilö tuijottaa seksiaktin aikana onnesta pakahtumaisillaan uutta iltapukuaan, esitetään asetelmaltaan niin korostuneen arveluttavana, että sisäistekijän kriittinen asenne on melko ilmeinen (ks. s. 24).

²⁶ Salin (2000, 148) muistuttaa, että sisäistekijä on sekin konstruktio, jonka lukija luo yhtä aikaa ironisen merkityksen kanssa.

Klaukkalan ja *Mama Mojon* lukija tulkitsee alaluvussa 3.1 analysoidun liioittelun ja inkongruenssin ironian signaaleiksi vain siinä tapauksessa, että tulkitsee sisäistekijän suhtautuvan kertojaan kriittisesti. Jos sisäistekijä suhtautuu liioitteluun ja inkongruenssiin neutraalisti, ironista merkitystä ei voi syntyä. Mißler (2017, 135) huomauttaakin, että jos chick lit -hahmon ylenpalttista kuluttamista ei lueta tietoisena liioitteluna vaan neutraalina kuvauksena, teoksen ei tulkita ironian avulla kritisoivan vaan kritiikittä toisintavan kulutuskulttuurin ilmiöitä.

Mißler korostaa chick litin lukijayhteisöä: hän tutkii genren faniyhteisöjä (2017, 49–79) ja kokee genrelle ominaisen huumorin ja ironian tehtäväksi ennen kaikkea yhteisöllisyyden luomisen (mt. 124, 138). On kiinnostavaa, että chick lit vaatii lukijaltaan runsaasti jaettua tietoa sekä yhteisiä kommunikatiivisia strategioita ja käsityksiä ja on sen myötä yhteisöllisyyttä luova mutta myös ulossulkeva genre. Chick litin lukijat tai fanit eivät kuitenkaan muodosta diskursiivista yhteisöä Hutcheonin käsittämässä mielessä, sillä kukin chick litin lukija kuuluu moniin diskursiivisiin yhteisöihin ja tulkitsee genreä lukuisista erilaisista taustatekijöistä käsin. Tutkijoiden olisi hyvä tiedostaa paitsi chick litin lukijakunnan tulkintoihin vaikuttavat moninaiset diskursiiviset yhteisöt myös omat diskursiiviset yhteisönsä. On syytä pitää mielessä, että ironiaa ei ole Paloheimon romaaneissa itsessään vaan niistä tehdyissä tulkinnoissa, eikä niitä analyttisestikaan lukeva ole vapaa tulkintaa määrittävistä taustatekijöistä. Tiedostan siis, että chick litistä lähinnä akateemisesti kiinnostuneena 30-vuotiaana suomalaisena feministinä²⁷ tulkitseen *Klaukkalaa* ja *Mama Mojoa* luultavasti eri tavoin kuin lukija, joka ei kuulu samoihin diskurssiyhteisöihin, eikä kumpikaan tulkinta ole toista paikkansapitävämpi tai parempi.

Tarpeellista on huomioida myös ajan merkitys ironisen tulkinnan muodostamisessa. Aikakausi kulttuurisine ja sosiaalisine normeineen määrittää diskursiivista yhteisöä ja sen myötä tulkintaa (Hutcheon 1995, 100). Genrelleen tyypillisesti Paloheimon teokset sitovat itsensä kirjoitusajankohtaansa sekä eksplisiittisin viittauksin että tietynlaista ajan henkeä ilmentämällä, joten vuosien päästä niiden ironiaa tullaan väistämättä tulkitsemaan eri tavoin kuin teosten ilmestymishetkellä.

Listaus ironiseen tulkintaan vaikuttavista tekijöistä auttaa ymmärtämään chick litin poleemista vastaanottoa. Ristiriitaiset käsitykset genrestä ja sen ironisuudesta tuntuvat väistämättömiltä, kun niin valtavan moni diskursiivisen yhteisön jakamaan tietoon, tapoihin ja arvoihin liittyvä seikka vaikuttaa tulkinnan muodostumiseen. Ironia on genren

²⁷ Tämän itsereflektion mallina toimii Hutcheonin (1995, 100) listaus lukuisista taustatekijöistä, jotka vaikuttavat hänen (mahdollisesti ironisiin) tulkintoihinsa.

poleemisuuden ytimessä, sillä se, pidetäänkö chick lit -teosta esimerkiksi feministisenä vai antifeministisenä, on pitkälti seurausta siitä, päädytäänkö sitä luettaessa ironiseen vai ei-ironiseen tulkintaan ja toisaalta minkälaisia kohteita, sävyjä ja funktioita ironialla tulkitaan olevan.

Klaukkala ja *Mama Mojo* tarjoavat osuvan esimerkin siitä, mitä Hutcheon kutsuu ironian riskialttiudeksi. Ne johdattelevat lukijansa ironiseen tulkintaan sekä metaironisten vihjeiden että monien hienovaraisempien signaalien – liioittelun, inkongruenssin, liiallisen kirjaimellisuuden ja toiston – avulla. Ironialla on useita sävyjä ja funktioita: päähenkilön kepeä itseironia pyrkii lähinnä naurattamaan ja rakentamaan samastuttavaa hahmoa, sisäistekijän päähenkilöön kohdistama ironia saa puolestaan satiirisia sävyjä. Satiirinen ironia kohdistuu muun muassa pinnalliseen kulutuskulttuuriin ja hellittää päähenkilön kypsymisen ja maalle paluun myötä, mikä kertoo sisäistekijän arvoista. Nämä ironiset merkitykset eivät kuitenkaan ole romaaneissa itsessään vaan lukijan – tässä tapauksessa minun – muodostamissa tulkinnoissa. Ironisesta tulkinnasta ei ole Paloheimon romaanienkaan kohdalla takeita. Sen sijaan että juututtaisiin pohtimaan, onko *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* ironiaa vai ei, on mielekästä kartoittaa tekijöitä, jotka vaikuttavat ironiseen tai ei-ironiseen tulkintaan päätymiseen.

4 MONISÄVYINEN PARODIA

Yksi *Mama Mojon* kohtauksista, joissa kommelluksesta toiseen koheltavan päähenkilön kustannuksella nauretaan erityisen makeasti, sijoittuu helikopterin matkustamoon. Julia on päätynyt treffeille himoitsemansa lentäjän kanssa, ja kuohuviinilasillisten jälkeen tunnelma tihenee. Lentäjä siirtyy lähemmäksi, kuiskailee viekoittelevasti ja antaa sormiensa vaeltaa Julian iholla. Äärimmilleen viritetty jännite purkautuu kuitenkin hölmistyttävällä tavalla:

– Tiedätkö, sinä muistutat yhtä nuoruudenrakastettuani. – Hänellä oli tukka samalla tavalla suloisesti sekaisin kuin sinullakin! Fred sanoi, ja käsi siirtyi hiuksiini. Sitten se pysähtyi pääläelle ja jäi siihen hetkeksi. Avasin silmäni.

Suljin silmäni saman tien. – Missä muualla kuin painajaisessa hottismies istuu vieressä koura täynnä irronneita hiuksia? (MM, 160.)

Kohtauksessa vinoillaan päähenkilön eskapistiselle, tuhoon tuomitulle ihastukselle, mutta ivailulla on myös toinen kohde: populaarikulttuurin kliseeksi muodostuneet yltiöromanttiset, puitteiltaan täydelliset lemmenkohtaukset. Yllättävä käänne vetää maton täyttymystä odottavan lukijan alta ja irvailee rivien välistä romanttisen viihteen konventioille. Ironia kohdistuu siis kirjallisuuden tai yleisemmin populaarikulttuurin ilmiöön, eli kyse on parodiasta.

Paloheimo parodioi monenlaisia tekstejä, teoksia, lajeja ja konventioita. Esimerkkejä on runsaasti: Kun Julian työpaikalla ideoidaan päähkähulluja tv-sarjoja, kuten ”Pokaa prinssi ja opi selviytymään arkipäivän tilanteista ranskaksi!” ja ”Kalja, kirves ja karaoke” (K, 301–302), parodian kohteena ovat televisioviihteen ilmiöt. Liittämällä kaoottisen vauva-arjen kuvauksen oheen katkelmia vanhasta kodinhoito-oppaasta parodioidaan naisille suunnatun opaskirjallisuuden pitkää perinnettä: ”Kun elämässäsi kaikki näyttää menevän päin honkia, – – kannattaa valmistaa fudgea” (MM, 108).

Parodia on kirjallisuudentutkimuksessa perinteisesti määritelty ivamukaelmaksi, jonka tarkoituksena on saattaa jokin teos, kirjailija tai kokonainen kirjallisuudenlaji naurunalaiseksi jäljittelemällä esimerkiksi sen tyyliä, kieltä, rakennetta tai sisältöä (mm. Hosiaislouma 2016, 689; Pankakoski 2007, 240). Hutcheon (1985, 1–15) on osoittanut, että määritelmä on liian ahdas postmodernin parodian tarkasteluun.²⁸ Parodia on postmodernille kirjallisuudelle tyypillinen tapa luoda merkityksiä ja keskeinen osa sen

²⁸ Hutcheonin (1985, 10) mukaan moderni ja postmoderni parodia eroavat esimerkiksi antiikin, renessanssin ja romantiikan ajan parodioista siinä määrin jyrkästi, ettei ylihistoriallinen parodian määritelmä ole mahdollinen.

loputonta itserefleksiivisyyttä ja intertekstuaalisuutta. Postmoderni parodia on perinteistä ivamukaelmaa moninaisempi ja hienosyisempi ilmiö. Sen sävy voi vaihdella purevasta ivasta ja väheksyvästä naurusta vakavaan kritiikkiin ja harmittomasta leikittelystä kunnioittavaan variointiin. Parodian varsinainen kohde voi olla jokin aivan muu kuin jäljitelty teos tai laji. Postmoderni parodia on taiteellista kierrätystä, jolla on kompleksiset tarkoitusperät. Tällainen määritelmä soveltuu Paloheimon romaanien monisävyisen parodisen aineksen analyysiin perinteistä parodiakäsitystä paremmin.

Hutcheon (1985, 6, 31–34) määrittelee parodian jäljittelyksi, jossa tapahtuu ironinen nurin kääntäminen (*inversion*) ja uudelleen kontekstualisointi (*trans-contextualisation*). Kyse on toistosta, jota kuitenkin leimaa ironinen, kriittinen etäisyys ja eronteko toistettavasta tekstistä. Esimerkiksi edellä esitelty helikopterikohtaus jäljittelee kliseisiä lemmenkohtauksia, mutta groteski yllätys kääntää konvention nurin ja luo siihen ironisen, kriittisen etäisyyden. Ironia on siis parodian keskeinen retorinen keino: lukija tunnistaa kirjaimellisen tason alta jäljiteltävään teokseen tai lajiin kohdistuvan arvosteleavan asenteen. Kuten ironia, myös parodia perustuu kirjaimellisen ja ei-kirjaimellisen merkityksen yhtäaikaaisuuteen, ja kumpikin merkityksen taso on parodisen tulkinnan kannalta välttämätön ja yhtä olennainen.

Tässä luvussa tarkastelen *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* esiintyvän parodian kohteita, sävyjä ja tarkoitusperiä. Pohdin, miten parodinen merkitys muodostuu, minkälaisien signaalien avulla siihen viitataan ja millaista tietoa parodian tulkitseminen vaatii. Alaluvussa 4.1 käsittelen Paloheimon romaanien leikittelyä romanttisen viihteen konventioilla. Alaluvussa 4.2 analysoin satiirin välineenä toimivaa parodiaa. Alaluvussa 4.3 keskityn romaanien itserefleksiiviseen, chick lit -genreen tai romaaneihin itseensä kohdistuvaan parodiaan. Alaluvussa 4.4 tarkastelen teosten parodista ainesta camp-sensibiliteetin ja camp-maun näkökulmasta.

4.1 Leikittely romanttisen viihteen konventioilla

Runsaasti lajirajat ylittävää parodiaa sisältävää chick litiä on luettu muun muassa kehitysromaanin parodiana (Harzewski 2011, 59–72). Myös Paloheimon romaanien päähenkilön vaiherikas ja koominen, pikemmin epäonnistumisten sarjaa kuin voittokulkua muistuttava kasvukertomus vinoilee kehitysromaanin selkeälle kaavalle ja ihanteille. Hyvänä esimerkkinä toimii Julian itseironinen kommentti monkään menneestä osallistumisesta hiljaisuuden rettriittiin: ”Minäkin olin edistynyt huimasti. Hengailin vaan, vietin laatuaikaa Laurin kanssa kesähelteessä lemmiskellen” (K, 272). Kehitysromaanin

kaava käännetään nurin, kun sisäinen rauha löytyy lopulta itsensä ja oman vajavaisuutensa hyväksymisestä, ei ulkopuolelta asetettujen tavoitteiden saavuttamisesta tai ohjelmallisesta itsensä kehittämisestä.²⁹

Chick lit -genrelle tyypillinen kehitysromaanin humoristinen modernisointi ei kuitenkaan suoraviivaisuudessaan ole Paloheimon romaanien kiinnostavin parodian taso. Vivahteikkaampaa parodiaa niissä kohdistetaan romanttiseen viihteeseen. Chick litillä on parodinen suhde sitä edeltäneeseen romanttiseen viihdekirjallisuuteen. Genre on mielletty sekä harlekiiniromanssin että 1980-luvun glamourromaanin realistiseksi, postfeministiseksi parodiaksi (Harzewski 2011, 25–33, 64). Tällainen uudistava tehtävä on parodialle tyypillinen: kanonisoitujen teosten ja kuluneiden konventioiden kritisointi parodian keinoin jouduttaa kirjallisuuden uusiutumista ja horjuttaa sen valta-asetelmia. Toisaalta mullistaessaankin parodia säilyttää, sillä jäljiteltäessä vanhat ilmaisutavat toistuvat, vaikka saavatkin uuden kontekstin ja funktion. Parodia siis edistää sekä kehitystä että jatkuvuutta. (Hutcheon 1985, 35–36.)

Paloheimon romaanien voi tulkita parodioivan paitsi perinteistä romanttista viihdekirjallisuutta myös laajemmin romanttisen viihteen – kirjallisuuden, elokuvien, tv-sarjojen ja musiikin – konventioita. Romanttisen viihteen konventiot muodostavat melko lavean ja hahmottoman parodioinnin kohteen, mutta tällainenkin parodia mahtuu Hutcheonin (1985, 18) määritelmään. Sen mukaan parodian kohteena voi olla mikä tahansa kodifioitu järjestelmä tai diskurssi: tietty teos tai taiteilijan tuotanto, laji, aikakausi tai ikoniseksi muodostuneet konventiot. Parodia voi ylittää taidemuotojen ja genrejen rajat: kirjallisuus voi parodioida epäkirjallisia diskursseja ja toisinpäin.

Klaukkala ja *Mama Mojo* leikittelevät romanttisen viihteen konventioilla ja lukijan odotushorisontilla usein samaan tapaan kuin luvun alussa kuvaillussa kiusallisesti latistuvassa lemmenkohtauksessa. Vastaavan esimerkin tarjoaa kuvaus Julian ja Timpan ensimmäisestä suudelmasta sitten nuoruusvuosien. Vanhan rakkauden uutta roihahtamista on pedattu koko kertomuksen Klaukkalaan sijoittuvan jälkipuoliskon ajan: on paljastettu Timpan odottaneen vuosien ajan kärsivällisesti Julian paluuta kotiseudulleen ja verrattu hyväsydämistä ja aitoa Timppaa päähenkilön kieroön entiseen kihlattuun. On ilmeistä, että henkisen kasvunsa myötä Julia tajuaa löytävänsä onnen

²⁹ Kun chick lit parodioi kehitysromaanin tai esimerkiksi tapainkuvausromaanin, parodian sävy on enemmän kunnioittava kuin pilkallinen tai hyökkäävä. Hutcheon (1985, 88) analysoi myös tällaisia kahden tekstin välisiä suhteita, joissa suurteokselta lainataan parodioimalla arvovaltaa ja auktoriteettia. Parodialla on ollut merkittävä rooli postmodernille ominaisessa arvohierarkioiden hämärtymisessä ja korkean ja matalan sekoittumisessa (mt. 80).

rehdin Timpan rinnalta. Kun lemmekäs kohtaaminen kertomuksen lopulla vihdoin koittaa ja pari kuiskuttelee nuotion äärellä järven rannalla, romanttinen kliimaksi vesitetään kahdella tapaa:

Ja tunne vain varmistui, kun hän kumartui puoleeni ja suuteli vaelluskansalaisten yökötellessä turvallisen välimatkan päässä. Kun vedimme parin sekunnin ajan henkeä, totesin, että se oli monin verroin ihanampaa kuin olin muistanut. Tai sitten se johtui siitä, ettei ylähuuli enää tarttunut hammasrautoihin! (K, 287–288.)

Kuten *Mama Mojon* helikopteriin sijoittuva lemmenkohtaus, myös tämä ensisuudelma vinoilee ”täydellisen romanttisten” kohtausten kustannuksella. Mölyävän klaukkalalaisnuorison, kertojan sanoin ”vaelluskansalaisten”, ja pakahduttavan tunnelman ynnä muun kliseisen treffikuvaston välille muodostuva räikeä kontrasti saa lukijan tietoiseksi imelästä konventiosta, johon kohtaus ennen yllättävää käännettä nojaa. Samoin kertojan vitsailu hammasraudoista tuntuu sopimattomalta reaktiolta täyttymyksen hetkeen, särkee tunnelman ja vinkkaa silmää lukijalle. Samankaltaiseen ristiriitaisten elementtien – aistikkaiden treffien ja groteskin³⁰ hiustenlähdön – yhdistämiseen perustuu myös helikopterikohtauksen parodia.

Hutcheon (1985, 24–25) ei erittele parodian keinoja, sillä tekniikoita on hänen mukaansa lukemattoman monia siinä missä erilaisia tekstien välisiä parodisia suhteitakin. Hyödynnän Jyrki Nummen (1985, 53–56) jäsennystä keinoista, joilla parodinen kaksiaänisyys ilmenee. Nummi tekee jaottelun parodian tekstuaalisiin signaaleihin, joissa diskurssi sisältää itsessään merkit kaksiaänisyydestään, ja kontekstuaalisiin signaaleihin, jotka liittyvät diskurssin tekstiympäristöön. Tyypilliset tekstuaaliset signaalit – inversio, inkongruenssi, liioittelu, mekaanisuus ja vajavuus – vastaavat pitkälti Hutcheonin listausta ironian yleisimmistä signaaleista. Yhteistä niille on tahallinen kömpelyys, taitamattomuus tai vajavaisuus, joka paljastaa parodisen kaksiaänisyyden. *Klaukkalan* latistuvissa lemmenkohtauksissa parodiseen tulkintaan johdettava signaali on inkongruenssi eli keskenään ristiriitaisten elementtien yhdistäminen.

Toinen parodian tekstuaalinen signaali, jota Paloheimon romaanit hyödyntävät, on liioittelu: konventio täytetään niin hyvin, että lukija tulee tietoiseksi siitä ja havaitsee parodisen merkityksen (Nummi 1985, 54). Hyvä esimerkki liioitteluun perustuvasta parodioinnista on *Klaukkalan* tapa kuvata sydänsuruja. Erottuaan kavalasta kihlatustaan Julia suree särkynyttä sydäntään perusteellisesti. Hääkansion repimisen, murhetta

³⁰ Groteskin roolia parodian signaalina toimivan inkongruenssin tuottamisessa on mahdollista analysoida bahtinilaisesta normeja purkavan karnevalismin näkökulmasta (Hutcheon 1985, 73).

lääkitsevien baari-iltojen ja irtosuhteiden sekä sikiöasennossa kyyhöttämisen jälkeen koittaa tuskassa riutumisen loppuhuipennus:

Puhelun päätyttyä lauloin *So Long Mariannen* vielä kymmenennen kerran peilin edessä. Aloin olla aika tyytyväinen ilmaisuuni.

Kun jäätelö oli loppunut, mansikat syöty ja suklaakastikepurkki nuoltu viimeistä tippaa myöten, pudotin hääkansion roskapönttöön. Heitin päälle karkkipaperit, keksipaketin kääreet sekä pari tyhjää siideripulloa, ja pohjin jalallani kansion lyttyyn. Tuijotin paljaan jalkani alta sojottavia hääpukujen kuvia ja repesin koko vartaloa tärisyttävään itkuun. Naapuri hakkasi patteria.

– Riittää jo! kuului vaimea huuto lattian läpi. (K, 164–165.)

Monen sivun mittaan venytetty kuvaus vitsailee romanttisista elokuvista, tv-sarjoista ja populaarikirjallisuudesta tutulla konventiolla, jossa sydänsuruista tehdään katarttinen kyynelten, suklaan ja alkoholin täyteinen speaktaakkeli. Konventio toistetaan yliampuvasti, jolloin lukija ymmärtää olla ottamatta kuvausta vakavasti ja oivaltaa leikillisen viittauksen. Vastaavasti toimii sydänsuruja edeltävä hääintoilu. Hääsuunnitelmat karkaavat käsistä – ”Voisimme pitää hääit hiekkarannalla! Silloin ei tarvitsisi harjoitella häävalssia, mutta toisaalta vihkimispäivään mennessä pitäisi olla hoikka kuin hyttynen ja kauttaaltaan ruskea” (K, 16) – ja lopulta häämekkoa etsitään Pariisista saakka. On ilmeistä, että liioittelemalla naureskellaan romanttisen viihteen pakkomielteelle naimisiin menoa kohtaan.

Mama Mojossa romanttisen viihteen konventioilla liioittelee esimerkiksi salskean helikopterilentäjä Fredin hahmo. Miehen ulkonäköä kuvataan väsymättä: ”leveä hymy”, ”huolettoman charmikas kokonaisuus” ja ”parin päivän sänki, juuri sellainen sopiva” (MM, 30), ”käsivarsissa oli voimaa ja huulet kaartuivat täyteläisinä” (MM, 31), ”kuolemaa uhmaavan huimapään katse” (MM, 84), ”kerubin pakarat” (MM, 125), ”kaarevat ripset” (MM, 154), ”v-mallinen, lihaksikas ja sopivasti harteikas” selkä (MM, 199), ”tiukaksi treenattu six pack” (MM, 324)... Fred kutsuu Julian viekoitellen milloin loistoauton, milloin helikopterin kyytiin, ja kun vielä selviää, että mies on entinen alusvaatemalli ja seksisymboli Julian nuoruudesta, kuva alfauroksesta ei voisi olla täydellisempi. Ylenpalttinen on myös päähenkilön machomiestä kohtaan tuntema himo:

Se oli meille vai teille -katse. Tunsin jo, miten maito alkoi suihkuta. – – Painoin kännykkää tiukemmin korvaani vasten ja yritin olla tuntematta myymälän läsnäolollaan täyttäneen Fredin vaikutusta. (MM, 83–84.)

Unohdin kuka olin ja mistä olin tulossa, en pystynyt kuin toivomaan, ettei hän vain siirtyisi yhtään kauemmas. (MM, 154.)

Myös tässä tapauksessa kuvaus on niin yliampuva, että lukija tuskin lukee sitä sellaisenaan vaan havaitsee tietynlaiselle mieskuvalle irvailun. Parodian kohteena on perinteiselle romanssikirjallisuudelle tyypillinen, viriili ja maskuliininen sankari, ja sankarittaren tätä kohtaan tuntema elämää suurempi rakkaus ja intohimo.

Paloheimon romaaneista löytyy myös eksplisiittisempiä vihjeitä ja eräänlaisia lukuohjeita, jotka johdattavat parodiseen tulkintaan sellaisenkin lukijan, joka on sivuuttanut parodian hienovaraisemmat signaalit. Kyse on kontekstuaalisista eli tekstiympäristössä toimivista signaaleista, jotka toimivat usein tekstuaalisten signaalien rinnalla varmistamassa, että diskurssi tulkitaan parodiaksi (Nummi 1985, 53). Hutcheonin (1985, 19) teoria huomioi myös tällaiset selkeät ja avoimet parodiset signaalit, joskin pitää hienovaraisia viittauksia tyypillisempinä postmodernille parodialle. Esimerkin tavallisimmasta kontekstuaalisesta signaalista, metakielisestä kommentista (Nummi 1985, 57), tarjoavat seuraavat päähenkilön tekemät rinnastukset:

Elämäni, joka oli vielä hetki sitten muistuttanut enemmänkin Kahvitila Falcon Crestiä, olikin yhtäkkiä kolumbialaista saippuaa parhaimmillaan. Enää ei puuttunut kuin suhde uima-altaan hoitajan kanssa sekä ulkomailta adoptoitu lapsi. (K, 158.)

Ilta Fredin seurassa oli tuntunut siltä kuin eläisi elokuvassa, paitsi että romanttinen leffa oli muuttunut kehnoksi kreisikomediaksi. (MM, 162.)

Ensimmäisessä esimerkissä päähenkilö vertaa elämää kihlattunsa rinnalla vaurasta viinitilaperheistä³¹ kertovaan Falcon Crest -saippuaoperaan, mutta samastuu myrskyisän eron jälkeen pikemminkin hillittömistä juonikuvioistaan tunnettuun telenovelaan. Metafiktiivisellä kommentilla romaani paitsi muistuttaa lukijaa omasta fiktiivisestä, keinoitekoisesta luonteestaan myös osoittaa, millaisesta viihdekuvastosta (tässä tapauksessa saippuasarjoista) se ammentaa ja millaisilla konventioilla se leikittelee. Jälkimmäisessä esimerkissä lausutaan kiintoisasti ilmi edellä käsitellyn helikopterikohtauksen parodinen taso. Parin sivun takaisen kohtauksen parodinen kaksiiänisyys ikään kuin avataan lukijalle varmuuden vuoksi: selitetään, että siinä vitsailtiin romanttisen viihteen (tässä tapauksessa romanttisten elokuvien) konventioille vesittämällä ihanat treffit kiusallisen yllätyskäänteen myötä, muuttamalla ne ”kehnoksi kreisikomediaksi”.

Samankaltaisina kontekstuaalisina signaaleina toimivat Paloheimon romaanien lukuisat intertekstuaaliset viittaukset. *Klaukkalassa* viitataan esimerkiksi useaan kertaan

³¹ Viinitila muuttuu vertauksessa kahvitilaksi, koska entinen kihlattu on suuren kahvialalla toimivan perheyriksen perijä.

Fame-musikaalielokuvaan: kun Julia esittelee ohjelmaideaansa tuotantoyhtiön ideakilpailussa, hänen päässään soi: ”*I feel it coming together. People will see me and cry. Fame!*” (K, 303). Julian diashow neuvotteluhuoneessa rinnastuu vitsikkäästi klassikkomusikaalin taideopiskelijahahmojen vuosien mittaiseen unelmien tavoitteluun. Hupailun kohteena on ennen muuta Julian kohtalokas tapa suhtautua ideakilpailuun, ja intertekstuaalisen viittauksen tehtävänä on raottaa päähenkilön menneisyyttä kasettisoittimiseen ja 1980-luvun hitteineen. Kevyen parodian kohteena ovat kuitenkin myös musikaalin edustamat populaarikulttuurin konventiot, joilla leikitellään toisaalla romaanissa laajemmin.

Vastaavia intertekstuaalisia viittauksia on Paloheimon romaaneissa huomattavan paljon: muun muassa elokuvat *Amélie* ja *Flashdance*, televisiosarjat *Charlie's Angels*, *Kauniit ja rohkeat* ja *Baywatch*, *James Bond* -elokuvasarja sekä elokuva, ”jossa Demi Moore kiipesi sotilasnaishena esteiden yli ja ali niin että kura roiskui” (K, 103) vilahtelevat kertomuksen lomassa. Myös populaarimusiikkiin viitataan taajaan, esimerkiksi kappaleisiin ”My Heart Will Go On”, ”What's Love Got to Do with It”, ”Fly Me to the Moon”, ”I Put a Spell on You”, ”La vie en rose”, ”Satumaa” ja ”Sata salamaa”. Suurin osa viittauksista on kepeitä heittoja, joiden tehtävä on rakentaa hahmoja, miljöötä ja ajankuvaa. Runsas intertekstuaalisuus on chick litin ominaispiirre (Smith 2008, 11; Nevalainen 2015, 76), joka kiinnittää kertomuksen lukijalle tuttuun aikaan ja paikkaan samaan tapaan kuin genrelle ominainen jatkuva tuotemerkkien ja julkimoiden luettelu. Varsinaista kahden tekstin välistä parodista suhdetta ei edellä mainittujen pikaisten viittausten tapauksessa siis synny.

On kuitenkin huomionarvoista, että viitatu teokset muodostavat melko yhtenäisen joukon: ne ovat viihteellistä, statukseltaan enemmän tai vähemmän matalaa (ja monessa tapauksessa naisten tähdittämää ja/tai naisille suunnattua) populaarikulttuuria, joka käsittelee tavalla tai toisella rakkautta ja muita suuria tunteita. Kyse on siis suorista viittauksista sellaiseen viihteeseen, jonka kuvastoa ja konventioita parodioidaan toisaalla Paloheimon romaaneissa, kuten analyysi edellä osoittaa. Tässä mielessä nämäkin viittaukset voidaan tulkita parodian kontekstuaalisiksi signaaleiksi.

Kaikissa edellä analysoiduissa esimerkeissä kyse on potentiaalisista parodisista merkityksistä. Kuten ironiaa, myöskään parodiaa ei ole teoksissa itsessään, vaan parodiset merkitykset syntyvät vasta tulkinnassa. Parodian tuottaja johdattelee lukijaa erilaisin keinoin saadakseen aikaan toivotun tulkinnan. Jos lukija ei tunnista jäljittelyn kohdetta tai sen ironista asennetta, teksti tulee luetuksi ”sellaisenaan” ja parodinen merkitys jää

syntymättä. Parodian edellytyksenä on siis sekä tulkitsijan ironiantaju että tuottajan ja tulkitsijan jakama tieto. Parodian viehätys syntyy tunnistamisen ja oivaltamisen ilosta. (Hutcheon 1985, 85–95.) Paloheimon romaanit ohjaavat lukijaa parodiseen tulkintaan monin tekstuaalisin ja kontekstuaalisin signaalein. Signaaleilla ei kuitenkaan ole juuri virkaa, jos lukija ei tunne parodian kohdetta. Olennaista on tuottajan ja tulkitsijan jakama tieto ja yhteinen odotushorisontti, eli kuuluminen toisensa leikkaaviin diskursiivisiin yhteisöihin (Hutcheon 1985, 95; 1995, 20).

Päätyäkseen parodiseen tulkintaan Paloheimon romaanien lukijan on siis kuuluttava diskursiiviseen yhteisöön, jolle romanttisen viihteen konventiot ja niitä kierrättävät kirjalliset tai muut teokset ovat tuttuja. Tällainen diskursiivinen yhteisö ei ole järkeä eksklusiivinen. Romanttisen viihteen konventiot, joilla *Klaukkala* ja *Mama Mojo* leikittelevät, ovat vakiintuneet siinä määrin leimalliseksi populaarikulttuurin piirteeksi, että harva on välttynyt lukemasta tai näkemästä yhtäkään näitä konventioita kierrättävää kirjaa, elokuvaa, televisiosarjaa tai vaikkapa näytelmää tai musiikkivideota. Parodian kontekstuaalisina signaaleina toimivissa intertekstuaalisissa viittauksissa on niissäkin kyse katsoja- ja kuuntelijamäärissä mitaten varsin merkittävistä teoksista. Parodia onkin aina kohdistunut ennen kaikkea suosittuihin ja tunnettuihin – ei niinkään erityisen ansiokkaisiin tai ansiottomiin – teoksiin (Hutcheon 1985, 18).

Mikäli Paloheimon romaanien lukija ei lukuisista vihjeistä ja johdattelun keinoista huolimatta tunnista jäljittelyn kohdetta tai sen ironista asennetta, parodinen merkitys jää syntymättä. Lukija pysyttäytyy kirjaimellisella tasolla eikä päädy pohtimaan parodian kohdetta, sävyä tai intentiota. Parodian havaitsemiseen ja ei-kirjaimellisen merkityksen muodostamiseen liittyvä ilo jää kokematta ja teoksen yksi taso löytämättä. Mißler (2017, 124) näkee chick litille ominaisen parodian tärkeimpänä tehtävänä vahvistaa genren lukijoiden muodostamaa yhteisöä. Parodia nojaa oletukseen yhteisön jakamasta kulttuurisesta tiedosta, ja viittausten tunnistaminen ja siitä seuraava jaettu nauru vahvistavat yhteisöä entisestään. Tämä funktio jää sekin toteutumatta, mikäli parodiaa ei tulkita. Parodia voi olla sekä mukaan ottavaa (*including*) että ulossulkevaa (*excluding*) (Hutcheon 1985, 67).

Potentiaalisesti parodiset kohtaukset voivat viihdyttää kirjaimellisestikin tulkittuina. *Klaukkala* ja *Mama Mojo* voivat tarjota eheän ja mielekkään lukukokemuksen myös ilman että niiden tulkitaan parodioivan romanttisen viihteen konventioita. Hutcheon (1985, 18–19) erottelee kokonaan parodiset, yksinomaan parodiseen merkitykseen perustavat teokset ja teokset, joissa parodia on vain (mahdollisesti hyvinkin pieni) osa

teoskokonaisuutta. Paloheimon romaanit lukeutuvat runsaasta parodisesta aineksestaan huolimatta jälkimmäiseen kategoriaan. Tämä onkin tyypillistä niiden genrelle: chick lit -teos on ani harvoin kokonaisvaltainen parodia, jonka yksinomainen pyrkimys olisi jäljitellä jotakin diskurssia ironisesti (Mißler 2017, 123).

Hutcheon (1985, 15) korostaa parodian monisävyisyyttä: parodia voi olla ivallista ja väheksyvää mutta myös leikkisää tai jopa kunnioittavaa. Paloheimon romaanien tapa leikkiä romanttisen viihteen konventioilla ei ole hyökkäävä, eikä parodioinnin kohdetta ole tarkoitus halventaa tai saattaa naurunalaiseksi. Parodian sävy on pikemminkin hyväntahtoisen ilkikurinen ja lempeä. Romanttisen viihteen kliseet päätyvät ironisen jäljittelyn ja nurinkääntämisen kohteiksi ennen muuta huumoriarvon vuoksi: parodian tarkoitus on tuottaa komiikkaa. Toisaalta kyse on chick litin tavoitteesta tuoda romanttiseen viihteeseen realismia (ks. Harzewski 2011, 40). Myös Paloheimon romaaneissa konventiot näyttäytyvät todellisuudesta vieraantuneena, siirappisena fantasiana, ja parodisen versioinnin yhtenä tavoitteena on niiden kyseenalaistaminen. Parodia onkin monesti taiteilijalle keino tehdä tiliä edeltäjiensä ja taiteenalan historian kanssa (Hutcheon 1985, 101).

Paloheimon romaanien kritiikki ei kuitenkaan ole vakavamielistä tai jyrkkää: perinteistä romanssikirjallisuutta ja muuta viihdettä moititaan epärealistiseksi ja ennalta arvattavaksi hattaraksi – ja sitä rakastetaan samasta syystä. Päähenkilön esittämä metafiktiivinen kommentti *James Bond* -elokuvista, joihin viitataan romaaneissa useampaan kertaan, tiivistää parodian kohteena olevan viihteen ominaislaadun ja romaanien asenteen sitä kohtaan: ”– ilta olisi ollut mitä sopivin vietettäväksi vanhan kaverin seurassa elokuvan äärellä, jonka juonen tunsin ennalta” (K, 268). On syytä huomioda, että vaikka romaanit parodioivat romanttisen viihteen konventioita, ne myös noudattavat monia niistä – esimerkiksi kliseistä onnellista loppua, jossa päähenkilö saa onnellisen parisuhteen ja sivuhenkilöidenkin asiat ratkeavat parhain päin. Mißlerin (2017, 86) mukaan chick lit eroaa perinteisestä romanssikirjallisuudesta realisminsa ja samastuttavuutensa vuoksi lukuun ottamatta loppuratkaisuja, jotka muistuttavat eskapistisessä auvoisuudessaan perinteisen romanttisen viihteen juonikuvioita.

Kuten ironian, myös parodian ideologisesta olemuksesta on käyty ratkaisematonta köydenvetoa. Koska parodia samanaikaisesti sekä säilyttää kohteensa piirteitä että asettaa ne ironisesti uuteen valoon, sen voi mieltää niin konservatiiviseksi kuin kumoukselliseksi ilmiöksi. Paradoksaalisesti parodia voi vääristää jotakin konventiota vain niissä rajoissa, että sen on oltava edelleen tunnistettavissa. Parodia voi purkaa

normeja vain toistamalla ne. (Hutcheon 1985, 75–77.) *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* parodia on liian myötäsukaista ja toisintaa ivailemiaan konventioita liian innokkaasti ollakseen järin kumouksellista. Toisaalta ivaillaessaan esimerkiksi romanttisen viihteen mieskuvalle ja pakkomielleiselle hääintoilulle romaanit tulevat kyseenalaistaneeksi populaarikulttuurin ja yhteiskunnan syvään juurtuneita normeja. Romaanien parodia on kevyttä ja hyväntuulista mutta myös varovaisen subversiivista samaan tapaan kuin koko chick lit -genren olemus.

4.2 Parodia satiirin välineenä

Parodia ja satiiri sekoitetaan usein toisiinsa. Esimerkiksi Harzewski (2011, 3, 20, 68) toteaa analyysissään *Bridget Jones's Diary* -romaanista, että teos parodioi demografisia muutoksia, toisen aallon feministejä ja itsensä kehittämisen kulttuuria, vaikka täsmällisempää olisi puhua satiirista.³² Vaikka parodiaa ja satiiria käytetään usein epätarkasti toistensa synonyymeina, käsitteiden merkitysero on selvä. Parodia operoi esteettisen piirissä ja kohdistuu aina toiseen tekstiin tai teokseen, kun taas satiiri osoittaa ulos tekstistä ihmiskuntaa ja sen paheita, heikkouksia ja hullutuksia kohden. Käsitteellinen sekaannus on ymmärrettävä, sillä parodia ja satiiri perustuvat molemmat ironiaan ja toimivat usein yhdessä. Satiiri voi käyttää parodiaa välineenään ja jäljitellä jotakin teosta tai lajia ivatakseen varsinaista, esimerkiksi yhteiskunnallista kohdettaan. (Hutcheon 1985, 43–49.)

Chick litin on tulkittu parodioivan esimerkiksi naistenlehtiä, self help -kirjallisuutta ja kodinhoito-oppaita (Smith 2008, 5–19; Mißler 2017, 123).³³ Äidiksi kasvamisen haasteita käsittelevä *Mama Mojo* parodioi useita naisille eri aikakausina suunnattuja, opastamaan pyrkiviä diskursseja: erilaisia opaskirjoja, kodinhoito- ja kasvatusvinkkejä, äitien keskustelupalstoja ja täytettäviä vauvakirjoja. Kun parodia kohdistuu teksteihin, joilla pyritään ohjailemaan ja määrittämään oikeanlaista äitiyttä ja perhe-elämää, ivan kohteena ovat nämä tekstit itsessään, mutta lisäksi – tai oikeastaan ennen muuta – tekstien taustalla vaikuttavat äitiyttä koskevat normit ja asenteet. Ironia kohdistuu tekstien ulkopuolisen todellisuuden epäkohtiin ja vinoumiin, joten kyse on satiirista. Parodia on siis valjastettu satiirin välineeksi: pilkallisen naurun kohteena ovat ironisesti jäljitellyt tekstit mutta ensi

³² Harzewskin (2011, 112) käsitteellinen erehdys jatkuu myös toiseen suuntaan, kun hän kuvaa erään chick lit -romaanin satirisoivan Edith Whartonin tuotantoa.

³³ Smith (2008) tosin kompastuu hankin tyypilliseen käsitteelliseen epätarkkuuteen ja viittaa tekstien välisiin suhteisiin satiirina.

sijassa niiden edustamat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ilmiöt. Hutcheon käyttää esimerkkinä tällaisesta satiirisesta parodiasta muun muassa Jane Austenin teoksia, joissa aikalaiskirjallisuuden parodiointi toimii naisen rooliin kohdistuvan sosiaalisen satiirin keinona. (Hutcheon 1985, 43–44.)

Toki myös edellisessä alaluvussa analysoitu romanttisen viihteen konventioiden parodia sisältää satiirisen tason: populaarikulttuurin konventioiden ohella satirisoidaan niiden taustalla vaikuttavia käsityksiä sukupuolirooleista, rakkaudesta ja parisuhteesta. Keskiössä on kuitenkin kevyt parodinen leikittely. Tässä alaluvussa analysoitava parodia eroaa siitä satiirisen tason ensisijaisuuden ja ilmeisyyden sekä satiirin ankaramman sävyn vuoksi. Eronteko on kuitenkin väistämättä hieman keinotekoinen: parodian esteettistä ja ideologista tasoa on monesti miltei mahdoton erottaa toisistaan (Hutcheon 1985, 77). Analyysin kohteena on ensin *Mama Mojon* ja sitten *Klaukkalan* satiirinen parodia.

Esimerkin *Mama Mojon* tavasta parodioida opastavia diskursseja tarjoaa vinkki, jota päähenkilö muistelee kaoottisen aamukiireen keskellä:

Nipistä äitiyslomalla itsellesi omaa aikaa arjesta: kuuntele äänikirjoja kun työnnät vaunuja, jumpan voit korvata nostelemalla lasta, tee lantionpohjalihashumppa samalla kun katsot iltauutiset! Mikä loma? Mitkä uutiset? (MM, 162.)

Esimerkissä toteutuu varsin kirjaimellisesti Hutcheonin (1985, 32) kuvaus parodiasta ironisena uudelleen kontekstualisointina ja toistona kriittisen etäisyyden päästä. Kontekstistaan irrotettuna vinkki voisi näyttäytyä tavanomaisena ja hyvää tarkoittavana neuvona, mutta keskellä vauva-arjen kaaosta se näyttäytyy hyödyttömänä, arkisista ongelmista vieraantuneena latteutena. Vinkin ja kertomuksen todellisuuden välistä inkongruenssia korostaa entisestään päähenkilön tuskastunut ja epäuskoinen reaktio ohjeisiin. Parodian signaalit ovat niin vahvat, että lukija tuskin tulkitsee vinkkiä neutraalissa saati myönteisessä valossa.

Samankaltaista kontekstin ja vinkin sisällön väliseen epäsuhtaan perustuvaa parodiaa on *Mama Mojossa* runsaasti. Ilmeisesti kuvitteellisen ”Pienen feng shui -oppaan” vinkki, jonka mukaan ”[p]uhdas ja levollinen ympäristö saa energiat liikkeelle” (MM, 264), jäljittelee henkevä ja seesteisen sisustusoppaan tyyliä. Vinkki ja sen edustamat ihanteet asettuvat naurunalaisiksi, kun samassa yhteydessä kuvataan päähenkilön kellariin viriteltyä ompelimoa ja naapurustoon rakennettavaa suurta rallitapahtumaa.

Kiintoisan erityistapauksen muodostavat muutamat pilkanteon kohteeksi joutuvat vinkit, jotka eivät ole opaskirjallisuuden ironista jäljittelyä vaan autenttisia lainauksia lehdistä ja opaskirjoista. Näppärä pikasiivousvinkki yllätysvieraiden varalta on julkaistu

Pirkka-lehden Niksi-Pirkka-palstalla. Luvun alussa siteerattu neuvo fudgen valmistamisesta on lainaus *Nuoren Eevan kirjasta* (1962), neuvot kestävän rakkauden vaalimiseen puolestaan teoksesta *Miten saavutan ja säilytän miehen rakkauden* (1930). Lähde ja ilmestymisvuosi on merkitty kunkin katkelman ohkeen:

Mies ei pidä naisesta joka työntää käsilaukkunsa täyteen sekalaista romua niin että se on pullea kuin makkara.

HYVINPUKEUTUVA NAINEN, 1951 (MM, 177.)

On kiintoisa kysymys, voidaanko nämä suorat lainaukset määrittää parodiaksi. Hutcheon (1985, 40–43) nimenomaan korostaa parodiaa ja sitaattia toisistaan poikkeavina intertekstuaalisuuden muotoina, joiden keskeinen ero on parodian ironinen, kriittinen etäisyys ja eronteko toistettavasta tekstistä. Lainaus voi kuitenkin olla yksi parodian keinoista: lainauksessa ei välttämättä ole ironista, kriittistä etäisyyttä lainattavaan tekstiin, mutta mikäli siinä on, se voi tuottaa parodisen merkityksen.

Lainaukset on *Mama Mojossa* irrotettu alkuperäisestä tekstiyhteydestään ja asetettu osaksi kaoottisen arjen kuvausta, ja uusi konteksti tuo niihin ironisen, kriittisen etäisyyden. Niksi-Pirkan vinkki tukalan asuntovaunussa asumisen yhteydessä saa ohjeen näyttäytymään eri valossa kuin alkuperäisessä kontekstissään. Neuvo kestävän rakkauden vaalimisesta saa uuden sävyn, kun sen konteksti on 1930-luvun opaskirjan sijaan Julian 2010-lukulaisen aviokriisin kuvaus. Uuden kontekstin ja lainauksen sisällön välille muodostuu inkongruenssi, joka saa opaskirjallisuuden näyttämään aikansa eläneeltä ja todellisuudesta vieraantuneelta. Ilmestymisvuodet katkelmien ohessa korostavat vinkkien ajallista etäisyyttä kertomuksen kuvaamaan nykyaikaan ja johdattavat osaltaan parodiseen tulkintaan.

Erästä modernia opastamaan pyrkivää diskurssia, äitien keskustelupalstoja, parodioidaan kuvitteellisen Maitoläikkä-yhteisön avulla. Seuraavassa yhteisön vinkissä parodian signaaliksi ei tarvita vauva-arjen kontekstia, vaan vihjeeeksi riittää vinkin sisältö:

Miten välttää ajattelemasta ikäviä asioita

1. Työnnä vaahtokarkkeja nenääsi ja yritä niistää ne yksi kerrallaan pois!

2. Valmista kattilallinen popcornia ilman kantta!

MAITOLÄIKKÄ-YHTEISÖN VINKKIFOORUMI (MM, 279.)

Muodollisesti vinkki täyttää tekstilajinsa tuntomerkit – selkeä kysymys ja numeroitu ohjeistus reippaine kehotuksineen – mutta sisällöllisesti se on niin ilmeisellä tavalla leikillinen, että on helppo sivuuttaa kirjaimellinen merkitys ja tulkita vinkki eräänlaiseksi pilaversioksi hyväntahtoisista mutta hyödyttömistä neuvoista. Vinkin tekstuaalinen

signaali on vajavuus: kykenemättömyys käyttää muotoa korrektisti eli tarjota lukijalle hyödyllinen ja järkeenkäypä neuvo saa lukijan valpastumaan ja havaitsemaan parodisen merkityksen (ks. Nummi 1985, 55).

Romaaneissa ivataan myös tapaa, jolla opastavat diskurssit ovat juurtuneet osaksi hahmojen ajattelua ja puhetta. Kun Julia pohtii, että ”puolisolta pitää muistaa kysyä, mitä kuuluu ja miten päivä meni, muuten voi helposti vieraantua toisesta” (MM, 68), ironia syntyy hahmon oman äänen ja opastavan diskurssin sekoittumisesta. Samoin toimii seuraava ilmeisen ivallinen viittaus parisuhdeoppaiden latteuksiin: ”Oli erittäin *faux pas* antaa asioiden kasaantua. Oli *ultimate faux pas* ”antaa auringon laskea vihansa yli”” (K, 61). Erilaisiin oppaisiin ja opastajiin kohdistuva ironinen asenne tehdään selväksi myös eksplisiittisin tulkintaohjein:

Opaskirjojen varastoinnin olin aloittanut jo raskausaikana, sillä tulevan äidin oli tärkeää varautua odottamattomiin tilanteisiin. Nyt kolmen kuukauden imetysputken jälkeen olin ehtinyt jo omaksua muun muassa latinan ja pilateksen alkeet sekä erinäisiä näpsäköitä ohjeita taloudenhoitoon, leivontaan, kokkaukseen ja seuralämän haasteisiin. (MM, 9.)

Omaksuttavien taitojen määrä ja moninaisuus viittaa suoraan tuoreeseen äitiin kohdistuvien odotusten kohtuuttomuuteen, ja ”näpsäkän” kaltaiset sananvalinnat kielivät ivallisesta asenteesta.

Eräs äitiyteen liittyvä diskurssi, joka päättyy sekin *Mama Mojossa* parodian kohteeksi, ovat täytettävät vauvakirjat, eli kirjat, jotka ohjaavat kirjoittamaan muistiin havaintoja ja sattumuksia lapsen elämän alkutaipaleelta. Monet romaanin luvut alkavat päähenkilön kirjaamalla vauva-ajan muistoilla:

Kun olit 4 kuukautta vanha, harkitsin antavani sinut ensimmäiselle vastaantulijalle. (MM, 130.)

4 kuukauden ja 1 viikon vanhana kävit elokuvissa ensimmäisen kerran. Söit eväät, röyhtäilit, nauroit ja lauloit. Sitten haukottelit ja itkit. Lähdimme pois alkutekstien aikana. Olet ihan parasta elokuvaseuraa! (MM, 196.)

Molemmissa esimerkeissä ilmaistaan – ensimmäisessä suoraan, jälkimmäisessä yksinkertaisen verbaalisen ironian avulla – vauvaan ja äitiyteen kohdistuvia turhautumisen tunteita. Tässä parodian tekstuaalinen signaali on inversio: jäljitelty teksti käännetään jollain tavalla nurin (Nummi 1985, 53–54). Esimerkit muistuttavat muodoltaan, tyylieltään ja aihepiiriltään tyypillisiä vauva-ajasta talteen kirjoitettuja muistoja, mutta sisältö on käännetty pääläelleen. Vauvakirjoissa, kuten muissakin enemmän tai vähemmän julkisissa yhteyksissä, muistellaan hellyydellä lystikkäitä

sattumuksia ja keskitytään myönteiseen. Yllättävä kielteinen sisältö, ”harkitsin antavani sinut ensimmäiselle vastaan tulijalle”, rikkoo odotushorisontin ja saa oivaltamaan, että kyse on vauvakirjoille ominaisen muistelun parodiasta.

Lukija johdatetaan oivaltamaan parodinen ja sen myötä satiirinen taso monin selkein signaalein, ja lukijan oletetaan kuuluvan diskursiiviseen yhteisöön, jolle parodioidut tekstilajit ja niihin kytkeytyvät yhteiskunnalliset ilmiöt ja asenteet ovat tuttuja.³⁴ Parodian varaan rakentuva kritiikki kohdistuu äitiyteen ja perhe-elämään kohdistuviin kohtuuttomiin odotuksiin ja ristiriitaisiin vaatimuksiin, hyvää tarkoittaviin mutta painostaviksi muuttuviin neuvoihin, tuomitseviin (internet)yhteisöihin, hurskastelemaan äitikulttiin ja äitiyteen liittyviin tabuihin, perhe-elämän sukupuolirooleihin ja patriarkaaliseen yhteiskuntaan. Ajoittain kipakkakin kritiikki on merkittävä osa romaanin eetosta. Chick lit -tutkimuksessa on havaittu vastaava ilmiö, joskaan sitä ei ole nimetty eksaktein käsittein satiiriseksi parodiaksi. Genren on esimerkiksi tulkittu satirisoivan perhe-elämään liittyviä sukupuolittuneita asenteita parodioimalla keittokirjoja ja kodinhoito-oppaita (Smith 2008, 101–133). On kiintoisaa, että juuri satiirinen parodia on keskeinen yhteiskunnallisen kritiikin väline *Mama Mojossa* ja chick litissä ylipäänsä.

Satiiri pyrkii ivaamaan kohdettaan ja korjaamaan yhteiskunnallisia tai moraalisia epäkohtia. Satiirin sävy on siis aina jollain tapaa negatiivinen: se paheksuu, tuomitsee, halventaa tai pilkkaa. Toisaalta satiirille on ominaista tietynlainen opettavainen ja korjaava idealismi: hyökkäävän ivan tavoitteena on positiivinen muutos.³⁵ (Hutcheon 1985, 56.) Tässä alaluvussa analysoidun satiirisen parodian sävy onkin huomattavasti purevampi kuin romanttisen viihteen konventioihin kohdistuvan, kepeän ja leikkisän parodian. Äitiyteen ja perhe-elämään kohdistuva satiiri on myös tavoitteiltaan selkeämmin kumouksellista: se tekee näkyväksi ja kyseenalaistaa yhteiskunnallisia ja kulttuurisia normeja ja ottaa terävästi kantaa.

On kuitenkin huomattava, että äitiyttä ja perhe-elämää ohjaavien diskurssien satiirinen parodia väistyy kertomuksen edetessä, kun päähenkilö vähitellen sopeutuu uuteen rooliin ja löytää oman tapansa olla äiti. Lopulta lukujen alusta löytyy tavanomaisia, myönteiseen keskittyviä vauvakirjamuisteluja, jotka eivät johdattele parodiseen tulkintaan. Ilman ironista merkitystä niissä on kyse chick litille ominaisesta rakennepiirteestä: erillisillä

³⁴ Mißler (2017, 124) huomauttaa, että chick lit olettaa lukijaltaan paljonkin jaettua tietoa interteksteistä ja parodioiduista diskursseista. Satiirin onnistuminen vaatii laajan yhteisen odotushorisontin. Tämä kertoo paljon genrelle mielletystä kohderyhmästä.

³⁵ Kivistö (2007, 15, 19) tosin mieltää maailman muuttamisen vain vakavan satiirin tavoitteeksi. Hänen mukaansa satiirisen hyökkäyksen tarkoituksena on usein pelkkä ilottelu.

tekstielementeillä luodaan autenttista, päiväkirjamaista vaikutelmaa (mm. Mißler 2017, 32). Luvussa 3 pohditaan, vesittääkö sovinnainen loppuratkaisu Paloheimon romaanien satiirisen ironian, ja samaan tapaan voidaan kysyä, menettääkö *Mama Mojon* satiirinen parodia kärkensä, kun se onnellisen loppuratkaisun myötä väistyy myönteisempien sävyjen tieltä.

Klaukkalassa satiirisen parodian kohteena on tositelevisio.³⁶ Tositelevision piirteitä parodioivat paitsi luvun alussa listatut pätkähullut ohjelmaideat myös kuvaukset Julian työpaikasta, tuotantoyhtiö Meisselistä. Romaanin ensimmäisen luvun avaa tuotantoyhtiön johtajan huudahdus, joka luonnehtii yhtiön ohjelmien tyyliä ja sisältöä: ”– Tissejä. Tissejä ja räjähdysä!” (K, 8). Kiteytyksenä toimii myös johtajan neuvo alaisilleen: ”– Nyt tulee väkevää matskua! Tätä ne haluavat nähdä! Muista aina kolme koota: kiima, kauhu, kateus!” (K, 74). Yhtiön ohjelmiin lukeutuvat ”Uskallatko riisua paitasi tonnilla?” ja ”Megahäät merellä”, kilpailevalla tuotantoyhtiöllä puolestaan on ”tv-show, jossa ruoka pilkotaan miekalla” (K, 180). Yhtiön johtaja kehittelee uutta ohjelmaideaa seuraavasti:

– Päähenkilö on Harry, antisankari. Laitetaan Harry seikkailemaan teollisuusalueille ja mättämään turpaan pikkurikollisia. Trailereihin autolla kaahaamista, ajojahteja, palavereita seksibaarissa ja isotissisiä kissoja. Kuvataan elokuvallisia pätkiä yksi per epsi. Upotetaan juoneen nettikisan kautta tavis näyttelemään samantekevää sivuosaa ja hankitaan siitä juttua lehtiin. Lisäksi kuvataan viikoittainen studio-osuus, kilpailuja ja noloja tilanteita suorana. Paljastetaan perversioita ja soitellaan lapsuudenkavereille. Perustilana häpeä. Palkintoina auto, oksasilppureita, klapikoneita, Kanarian-matka. Juontamaan joku uusi naama, sellainen, josta saadaan paljon seksiin liittyviä haastatteluja. (K, 11–12.)

Julia saa tehtäväkseen etsiä ohjelmalle juontajan: ”Nyt tarvitaan uusi naama, joku joka ihastuttaa ja vihastuttaa, pääasia että nettisivut kaatuvat ja joka viikko ollaan lopetusuhan alla” (K, 84). Ohjelman kuvauksissa ”[k]onvehdeilla ja sipseillä ruokituista eläkeläisistä koostuva studioyleisö ulvoi taustalla läkähtymäisillään” (K, 148).

Vastaavaa herkuttelua tositelevision konventioilla löytyy romaanista runsaasti. Parodian tekstuaalinen signaali on liioittelu: tosi-tv:n kaistapäisyys ja matalaotsaisuus vedetään niin riehakkaasti yli, että lukija tuskin erehtyy tulkitsemaan romaania totisena ja suhtautumistavaltaan neutraalina kuvauksena nykytelevision ilmiöistä. Lukijan oletetaan tuntevan tosi-tv:n piirteet, joita romaanissa liioitellen pilkataan: toinen toistaan järjettömämmät ohjelmaformatit, huomion tavoittelun seksillä ja skandaaleilla,

³⁶ Myös tositelevision ironinen jäljittely mahtuu Hutcheonin parodian määritelmään, vaikka kyse on statukseltaan hyvin matalasta kertakäyttövihteestä. Parodian kohteena voi olla mikä tahansa kodifioitu järjestelmä tai diskurssi (Hutcheon 1985, 18), jollaiseksi tositelevisiokin määrittyy.

tirkistelynhaluun ja myötähäpeään perustuvan suosion. Tosi-tv:n estetiikan on oltava lukijalle tuttua, jotta esimerkiksi ivaava kommentti ohjelman taustalla soivasta ”mukaetnisestä syntikkamusasta” (K, 304–305) avautuu. Tosi-tv:n liioiteltujen pilaversioiden ironia kohdistuu ohjelmiin itseensä, mutta eritoten niiden edustamiin populaari- ja mediakulttuurin ilmiöihin: huomiojulkisuuteen, yhteiskunnan seksualisoitumiseen, nykyviihteen karkeuteen, epä-älyllisyyteen ja moraalisiin ongelmiin. Kyse on siis satiirisesta parodiasta.

Monet lukuohjeet helpottavat *Klaukkalan* (muutenkin melko ilmeisen) satiirisen parodian tulkitsemista ja vahvistavat sen sanomaa. Kun päähenkilö tuskailee, ”Miksi en ollut keksinyt itselleni taiteilijanimeä töissä käytettäväksi?” (K, 148), ja luettelee tuottamansa ohjelman sisällöksi ”Finniä karvojen seassa. Parransänkeä. Tuskaa. Realityä” (K, 149), hahmon suhde tositelevisioon käy selväksi. Asenne satiirin kohteena oleviin ilmiöihin ilmaistaan varsin eksplisiittisesti:

Ohjelmiin pyrkiviä riitti. – – Joku sen kisan aina voitti ja sai pokaalin ja hetken lainalämpöä studiolamppujen alla, ja niin taas yksi amis-Jantunen oli hetkessä kaikille teeveestä tuttu. – – Viisitoista minuuttia julkisuutta oli vanhentunut käsite, viisitoista sekuntia sen olisi pitänyt olla. Toisille siinäkin oli viisitoista liikaa. (K, 13–14.)

Tositelevisioon kohdistuva satiirinen parodia poikkeaa edellä analysoidusta parodiasta siinä mielessä, että myös päähenkilön oma asenne satiirin kohteeseen on kielteinen ja ivaava. Pilkallista parodiaa ei siis tuota yksinomaan romaanin sisäistekijä vaan myös kertoja itse. Roskaviihteen halveksuntaa korostaa entisestään kontrasti sen ja Julian lämminhenkisen, tuotantoyhtiön ideakilpailun voittavan ohjelmaidean välillä. Sympaattinen, klaukkalalaista yhteisöä tukemaan pyrkivä ja aitoa elämänmenoa kuvaava ohjelma tähdentää, mikä sitä ennen kuvatussa tositelevisiossa on vialla. On kiinnostavaa, että tositelevisiota kritisoidessaan Paloheimon romaanien satiirinen ironia on yksitulkintaisimmillaan ja moralisoivimmillaan.

Klaukkalan iva tosi-tv:n kustannuksella noudattaa monia satiirille ominaisia piirteitä. Edellisessä luvussa mainitut satiirin kestokohteet – todellisuudesta vieraantuminen, pinnallisuus ja epätoivoinen elämysten ja menestyksen halu (Kivistö 2007, 13) – ovat myös tositelevisiion paheita. Yksi satiirin tunnusmerkki on pyrkimys lukijan sokeeraamiseen (mt. 14). Siitä on kyse tuotantoyhtiö Meisselin ohjelmaideoissa, joissa toistuvat kiima, häpeä ja tirkistely. Satiirille tyypillistä on kärjistävä henkilökuvaus ja litteät, karikatyyrimäiset hahmot. Usein korostetaan hahmojen elämellisyttä. (Mt. 10–11.) Myös tämä pätee *Klaukkalan* tositelevisiosatiiriin: tuotantoyhtiön työntekijät ovat

ohuita karikatyyrejä, ja yhtiön johtajaa kutsutaan ”Nallukaksi, koska hän oli kiltti ja kiva ja koska hänellä oli iso löysä maha, joka vyöryi nahkavyön yli” (K, 8).

On kuitenkin pidettävä mielessä, että satiirilla on laaja skaala sävyjä ankarasta ivasta leikkisämpään vinoiluun (Hutcheon 1995, 53). Tositelevisioiden parodioinnilla ei ole pyrkimys yksistään paheksua vaan myös tuottaa huumoria ja tuttujen konventioiden tunnistamisesta syntyvää iloa. Hutcheon (1985, 20–21) korostaa, että koominen efekti ei ole parodiaa määrittävä piirre vaan on olemassa myös vakavaa parodiaa. Paloheimon romaanien parodiassa on kuitenkin aina jollain tapaa läsnä koominen sävy ja nauru: joko päällimmäisenä tai purevamman ivan rinnalla.

4.3 Oman genren parodiointi ja itseparodia

Paloheimon romaanien voidaan tulkita parodioivan myös oman genrensä, chick litin, konventioita. Tulkinnan puolesta puhuu teosparin sitoutunut ja reflektiivinen suhde genreen ja sen angloamerikkalaisiin juuriin. Kuten luvussa 2 todetaan, *Klaukkala* ja *Mama Mojo* noudattavat chick litin lajipiirteitä uskollisesti ja jäljittelevät esikuviaan ajoittain yksityiskohtaisella tarkkuudella. Romaanit kytketään genreensä myös lukuisin intertekstuaalisin viittauksin. Päähenkilön moneen kertaan mainitut Manolo Blahnikin suunnittelemat korkokengät ja walk-in closetiksi kutsuttu vaatehuone ovat suoria viittauksia lajin toiseksi arkkitekstiksi miellettyyn romaaniin *Sex and the City* (suom. *Sinkkuelämää*) tai siihen perustuvaan tv-sarjaan. Luonnehtiessaan kotimatkaansa Julia rinnastaa itsensä *Sex and the City*n päähenkilöön: ”Nappasin taksin lennosta. Se sujui ihan niin kuin New Yorkissa” (K, 42). *Mama Mojossa* viitataan suoraan päähenkilön omistamaan Sinkkuelämää-dvd-boksiin (MM, 8). Seuraavassa otteessa lukijalle tarjotaan oivaltamisen iloa kätkemällä *Sex and the City* -viittaus sanaleikkiin. Samalla päähenkilö julistaa tavoittelevansa viitatulle teokselle ominaista elämäntapaa.

Ihan kiva tukka oli ongelma, koska siitä oli seksi ja kaupunki kaukana. Ja kun seksi ja kaupunki oli kaukana, oltiin vaarallisen lähellä ns. ale 38 -tilanteita, mikä puolestaan tarkoitti pientä elämää: pieniä murheita, pikkuriikkistä seksielämää ja suurperhekoon suklaakeksipaketteja. (K, 88.)

Julian slapstick-henkisen töppäilyn ja kiusallisten kummellusten voi puolestaan tulkita viittaavan genren toisen arkkitekstin päähenkilön Bridget Jonesin kohellukseen. Merkityksellinen on myös eksplisiittinen viittaus chick litin rinnakkaislajiin, chick flickiin, Julian hehkuttaessa kepeää kesäromanssiaan: ”Toisinaan elämä oli todellakin sellaista kuin chick flick -leffat antoivat ymmärtää, silkkaa auringonpaistetta!” (K, 248).

Klaukkala ja *Mama Mojo* ovat siis kaiken kaikkiaan varsin lajitietoista chick litiä, joten niiden poikkeamat genren konventioista ovat tietoisia. Erityisen räikeä ja sen myötä merkityksellinen poikkeama on teosten klaukkalalainen miljöö. Moderni suurkaupunkielämä on mielletty chick litiä määrittäväksi bahtinilaiseksi kronotoopiksi eli ajan ja paikan yhdistelmäksi (Huhtala 2006, 79). Luopuminen kronotoopista on voimakas viesti teoksen ja genren suhteesta. Klaukkalan henkinen ja konkreettinen välimatka angloamerikkalaiselle chick litille ominaisesta loistokkaasta ja hektisestä suurkaupunkimiljööstä on mittava, ja romaanit korostavat etäisyyttä monella tapaa. Koko Suomi näyttäytyy maailmaa kiertäneen päähenkilön silmissä takapajuisena: Julian palattua Suomeen ”kulttuurisokki oli omaa luokkaansa” (K, 18), ja muistot ensimmäisestä työpäivästä tuotantoyhtiö Meisselissä eivät ole mairittelevia: ”*Tervetuloa lande-Suomeen, täällä nyljetään piikitkin paplareista!*” (K, 17). Suomen ääriankea takapajuisuus kiteytyy päähenkilön kotiseuduille, Klaukkalaan:

Yleensä pysyin visusti hiljaa alkuperästäni. Kysyttäessä vastasin, etten ole mistään kotoisin. Ei se ihan valettakaan ollut. Asuimme Klaukkalan ensimmäisessä kerrostalossa, tuulisella tontilla keskellä metsiä, peltaja, traktoreita ja viljasiloja. Se oli toimettomuuden pesäke, kylä jossa peruskoulun päättäneet ajautuivat kaupan kassoiksi. Turhat kuvitelmat pyyhittiin lumipesulla pois. (K, 33.)

Klaukkalalaisen elämäntavan lannistavaa näköalattomuutta ja täydellistä tyylin ja eleganssin puutetta korostetaan tämän tästä. Prologissa annetaan ivallinen ajo-ohje Klaukkalaan, ”Aja suoraan ja kun bensa loppuu, olet perillä” (K, 7), ja tähdennetään uinuvan kylän ankeutta. Yöllisestä retkestä huoltoasemalle, ”Keimolan kessalle”, sukeutuu painajaismainen matka junti-Suomen ytimeen: Aika tuntuu pysähtyneen 1980-luvulle, ja parkkipaikalla kutu-Carinat hytkyvät rivissä. Päähenkilö joutuu siideriä kitanneiden teinien hyökkäyksen kohteeksi ja oppii ”oveen kirjoitetusta tekstirimpsusta että Saikku oli ruma kuin perse, pakkoruotsi oli homoille ja heruttaja Repa antaa aina” (K, 193). Autokorjaamon seinällä roikkuu tyttökalenteri, ja Timpan autoa on ”varmaankin käytetty mauttomuusbileissä baarina”:

Autossa oli herkut lisukkeineen: karvanopeat, kuusihajustin, pirunsarvi-Karvinen ja tietysti istuimien suojana helmipompulahärpäkkeet, jotka peittivät alleen seeprakankaisen verhoilun. (K, 258.)

Chick lit -genren ja klaukkalalaisen miljöön yhdistämisestä syntyy korostetun räikeä inkongruenssi, joka toimii parodian tekstuaalisena signaalina. *Mama Mojossa* ristiriitaa syvennetään entisestään, kun miljöönä ovat Klaukkalan lisäksi rallitapahtumat. Tällä kertaa parodia kohdistuu chick litiin: genreen sopimattomat elementit luovat ironisen

etäisyyden chick litin konventioihin ja osoittavat genren arkkitekstien jäljittelyn (ainakin osittain) ironiseksi. Teoksen keskeistä sisäistä ristiriitaa korostetaan monin keinoin. Romaanien parateksteistä löytyy vihjeitä niiden parodisesta suhteesta omaan genreensä: *Klaukkalan* nimi vihjaa chick litin konventioilla leikittelyyn, ja molemmat kansikuvat voi mieltää vastaaviksi lukuohjeiksi. *Klaukkalan* kannessa muuten geneerisen chick lit - kuvaston keskellä kimalteleva vaaleanpunainen Klaukkala-tienviitta ilmentää teoksen parodista ristiriitaa, samoin *Mama Mojon* chick litille tyypillisen siluettihahmon varustaminen rallirekvisiitilla. Miljöö ja genren ristiriitaan viitataan suoraan esimerkiksi päähenkilön työkaverin kommentoimissa Klaukkala-nimistä voitokasta ohjelmaidea: ”– On siinä mediaseksikäs nimi! Vetää taatusti katsojaluvut kympin kärkeen” (K, 306).

Ristiriitaan genren konventioiden kanssa ei toki asetu vain klaukkalalainen miljöö vaan myös Klaukkalaan linkittyvä muutos päähenkilön maussa ja maailmankuvassa. Maun problematiikkaa käsitellään monella tasolla. Muotiin fanaattisesti suhtautuva päähenkilö aprikoi usein tyyliä ja tyyliä omaansa ja muiden asuvalintoja analysoidessaan, mutta maku on muunkinlaisten pohdintojen kohteena ja konfliktien ytimessä. Hahmoilla on jaettu ymmärrys suomenruotsalaisseurapiirien ja Klaukkalan tavallisten tallaajien välimatkasta makujen hierarkiassa. Päähenkilön tangotähteydestä haaveileva työtoveri kiteyttää asetelman sättiessään laulukilpailut unohtanutta Juliaa:

– Muttet tullut. Sua hävetti sun työkaverin humppatähtihaaveet. Sä vaan kittasit kuohuviiniä ja höpötit käsilaukuista. Sano suoraan vaan! Eihän sua saa tangofestareillekaan. – –

– Ja tiedoksi sulle: mä käytän valkoisia sukkia sandaalien kanssa, oli se sitten ympäristörikos tai ei. Se on mun tyyli! (K, 241–242.)

Muuttuva maku on päähenkilön henkisen kasvun keskeinen signaali: kertomuksen alussa Julia vielä kauhistelee hääristeilyllä vallitsevaa täydellistä tyyliä, ”pakkohan täältä oli yksi tyylikäs morsian löytyä” (K, 70), mutta Klaukkalaan asetuttuaan hän haluaa putiikkiinsa vintage-luomusten rinnalle paikallisen yrittäjän ompelemia ”hassunaamaisia froteetyynyjä”: ”Nämä ovat hauskoja, rujonkauniita, ihan niin kuin pitääkin” (MM, 78).

Kuten edellisissä luvuissa on todettu, päähenkilön kasvukertomus kuuluu genren keskeisiin tunnuspiirteisiin, ja kulutuskulttuurin ja muotimaailman satirisointi on chick litissä yleistä. Paloheimon romaanien päähenkilön kokema muutos ylittää kuitenkin genrelle tyypillisen kasvukertomuksen ja satiirin mittasuhteet: chick litille ominaisen elämäntavan miltei täydellinen hylkääminen ei ole tavanomainen käänne. Edellä mainittu suora viittaus chick flickiin osoittautuu sekin ironiseksi: chick flick -henkinen kevyt

kesäromanssi ei olekaan ”silkkaa auringonpaistetta” vaan osoitus siitä, kuinka hukassa päähenkilö on (ks. s. 68). Aito kestävä onni löytyy takapajuisesta Klaukkalasta, joka on valovuosien päässä chick flickin (tai chick litin) edustamasta maailmasta. Genre saa siis osakseen sekä parodiaan verhottua että melko eksplisiittistä kritiikkiä.

Onko *Klaukkala* ja *Mama Mojo* siis syytä tulkita chick litin parodiaksi? Missä määrin on edes mahdollista parodioida genreä, joka on itsessään syntynyt perinteisen romanttisen viihdekirjallisuuden realistisena parodiana? Hyödyllinen näkökulma näihin kysymyksiin on Mißlerin (2017, 150) havainto, jonka mukaan chick lit -teos voi samanaikaisesti sekä tulla määritellyksi chick litiksi että parodioida ja kritisoida genren konventioita ja mekanismeja. Ironinen ja ambivalentti chick lit -teos mahdollistaa monenlaisia lukutapoja ja tulkintoja. Tämä on mielekäs tapa lähestyä myös Paloheimon romaanien ja chick litin suhdetta. *Klaukkala* ja *Mama Mojo* on perusteltua määritellä chick lit -romaaneiksi, mutta ne myös kiistatta kritisoivat parodian keinoin joitain genren konventioita, kuten loistokasta suurkaupunkielämää ja pinnallista kulutusjuhlaa. Toisaalta monia genren piirteitä, kuten keskittymistä valkoisen, keskiluokkaisen naisen heteroparisuhteen ja ydinperheen kuvaamiseen, Paloheimon romaanit noudattavat kritiikkittä.

Klaukkalaan sijoitetun chick lit -teoksen voi tulkita ironiseksi kannanotoksi näkemyksiin, joiden mukaan yleensä suurkaupunkiympäristöön sijoitettu chick lit olisi suomalaisessa miljöössä epäuskottavaa ja kotimainen chick lit siksi mahdotonta (mm. Nevalainen 2015, 95). Korostaessaan epätyypillistä miljöötään Paloheimon romaanit siis paitsi parodioivat genreään myös vinoilevat Suomessa käydylle chick lit -keskustelulle. Hutcheonin (1985, 96) mukaan parodia on taiteilijalle tapa käsitellä vaikutteiden ottamista, suhdettaan merkittäviin historiallisiin ja aikalaisteoksiin sekä paikkaansa taiteen kentällä. Tämä on hyödyllinen näkökulma, kun pohditaan Paloheimon teosten chick litiin kohdistuvaa parodiaa. Parodia on luonteva tapa etsiä paikkaansa statukseltaan matalassa ja poleemisessa, geneerisyydestä syytetyssä ja Suomessa mahdottomaksi julistetussa genressä.

Kun Paloheimon romaanit leikittelevät chick litin konventioilla, parodian kohde ei kuitenkaan ole yksiselitteinen. Korostaessaan loppuun saakka – joskin hyväntahtoisesti ja lempeän ilikurisesti – Klaukkalan tyylittömyyttä ja rahvaanomaisuutta teokset tekevät pilkkaa myös itsestään. Hutcheonin (1985, 10) teoria huomioi parodian, joka kohdistuu myös parodioivaan teokseen itseensä. Kun teos käsittelee parodioimalla paitsi suhdettaan muuhun taiteeseen myös omaa identiteettiään, kyse on itseparodiasta (*self-parody*). Itseparodia jää Hutcheonin teoriassa epämääräisen maininnan tasolle, mutta käsite voisi

soveltua tässä alaluvussa kuvaillun parodian tarkasteluun. Voidaan ajatella, että parodisen naurun kohteena ovat samanaikaisesti sekä chick litin konventiot että *Klaukkala* ja *Mama Mojo* itsessään.

Chick lit sisältää usein itserefleksiivisiä metakommentteja genrensä asemasta (mm. Mißler 2017, 137; Nilson 2008, 25–30). Paloheimon romaanien itseparodianakin voi tulkita keinoksi käsitellä chick litin ja ylipäänsä naisille suunnatun viihteen matalaa statusta ja syytöksiä huonosta mausta: teokset tunnustavat viihteellisen kepeytensä, vetävät itsetietoisesti läskiksi ja nauravat itselleen. On kiinnostavaa, että maun kysymykset nousevat romaaneissa monesti keskiöön ja niihin otetaan voimakas hienostelematonta – tai suorastaan huonoa – makua puolustava kanta. Kun Julia kuvailee työtoveriaan, joka ”rikkoi kaikkia tyyllisääntöjä eikä piitannut pätääkään trendeistä” mutta ”oli aito ja hyväsydäminen” (K, 17), kuvauksen voi tulkita metakomentiksi, jolla *Klaukkala* luonnehtii myös itseään ja asemaansa kirjallisessa järjestelmässä. Seuraavassa alaluvussa Paloheimon romaanien viehtymystä huonoon makuun selitetään camp-sensibiliteetin ja camp-maun käsitteiden avulla.

4.4 Camp-sensibiliteetti ja ironinen maku

Camp tarjoaa antoisan näkökulman *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* itserefleksiivisen, itseen ja omaan genreen kohdistuvan parodian tarkasteluun. Sontag (1964/2009, 18–29) määrittelee campin sensibiliteetiksi, jolle on leimallista rakkaus luonnotonta, keinotekoista, liioiteltua ja koristeellista kohtaan. Camp korostaa tyyliä sisällön kustannuksella ja muuttaa vakavan naurettavaksi ja kevytmieliseksi. Yhtäältä camp on ominaisuus: on olemassa camp-henkisiä taideteoksia, esineitä ja ihmisiä. Toisaalta camp on tapa katsoa asioita: camp-maku hylkää tavanomaisen jaottelun hyvään ja huonoon ja muistuttaa, ettei korkeakulttuurilla ole yksinoikeutta esteettiseen arvottamiseen. Paloheimon romaaneja on houkuttelevaa tarkastella campin molempia merkityksiä vasten. Campin näkökulma on ironinen: se näkee kaiken lainausmerkeissä ja perustuu kaksoisvalaistukselle, yksityisille vinksahaneille merkityksille yleisen merkityksen takana.³⁷ Sontagin mukaan äärimmäinen camp-julistus kuuluu seuraavasti: se on hyvää, koska se on kauheaa.

Sontagin (1964/2009, 20) mukaan jotkin taidemuodot ovat muita alttiimpia campille, osa suorastaan campilla kyllästettyjä. Chick litillä on läheisempi suhde camp-estetiikkaan

³⁷ Hutcheon (1995, 12) huomioi camp-maun kaltaiset ilmiöt muistuttaessaan, että koska ironia syntyy tulkinnassa, on mahdollista tulkita ironisesti ilmaus tai teos, jota ei ole tarkoitettu ironiseksi.

kuin valtaosalla kirjallisuudenlajeista: se liioittelee, palvoo ”blingblingiä”, kieltäytyy ottamasta mitään vakavasti ja syleilee pinnallisuutta.³⁸ Sontag (mt. 23) tekee jaottelun täydellisen viattomaan ja täydellisen tietoiseen campiin, ja chick lit kaikessa ironisuudessaan ja itsetietoisuudessaan edustaa ilman muuta jälkimmäistä. Viatonta campia voisi löytyä esimerkiksi kömpelön sentimentaalisesta, naiivissa tunteilussaan hullukuriseksi muuttuvasta romanssivihteestä, kun taas chick lit ampuu tietoisesti yli ja nauraa itselleen. Olennaista on myös muistaa, että vaikka jokin asia olisi campia, sen ei tarvitse olla pelkästään sitä (mt. 22). Camp-estetiikkaa hyödyntävä chick lit ei siis ole kauttaaltaan campia, ja *Klaukkala* ja *Mama Mojo* voivat sisältää campin piirteitä ilman että ne määrittäisivät camp-romaaneiksi.

Kuvaava esimerkki Paloheimon romaanien camp-estetiikasta on moneen otteeseen kuvailtu päähenkilön työtoverin unelma-asunto, ”ökykartano nimeltä Humppalinna, jonka saunan pukuhuoneessa olisi peniksen muotoiset naulakot” (K, 12). Kuvauksessa kiteytyvät kaikki Sontagin luettelemat campin tunnusmerkit: penisnaulakoilla koristeltu ökykartano on keinotekoinen ja yliampuva, hölmö ja kevytmielinen, kummallinen ja ehdottoman vulgaari. Tyypillisinä camp-objekteina pidetään esineitä, jotka tekeytyvät joksikin muuksi: kukan muotoisia valaisimia (Sontag 1964/2009, 19) tai vaikkapa peniksen muotoisia naulakoita. Keskivertoasujan – saati sitten vakavamielisen sisustusarkkitehdin – näkökulmasta Humppalinna olisi varmasti kammotus. Työtoveri antaa siis kartanolleen yksityisiä, yleisestä estetiikantajusta poikkeavia merkityksiä – eli ihastelee sitä camp-sensibiliteetin lävitse. Vastaava itsepintainen leikittely ja vakavuudesta kieltäytyminen, ylenpalttisuus ja hyvän ja huonon maun koettelu ovat keskeinen osa *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* itseironista estetiikkaa.

Molemmista romaaneista löytyy useampikin hahmo, joka noudattaa Sontagin (1964/2009, 21, 25) luonnehdintaa camp-henkisestä ihmisestä. Päähenkilön petolliseksi osoittautuva ystävä Linda, luottokauneudenhoitaja Lollypop, takavuosien iskelmätahti Tarzan ja helikopterilentäjä Fred toteuttavat kukin keskeisiä camp-ominaisuuksia: ne ovat ohuita, maneerisia ja liioiteltuja hahmoja, jotka eivät sanottavasti kehity kertomuksen edetessä. Esimerkiksi Tarzan pysyy romaanista toiseen huonoa makua syleilevänä karikatyyrina. Piinatessaan päähenkilöä perversseillä viesteillä ja elostellessaan kartanonsa uima-altaalla puhallettavassa nojatuolissa leopardikuvioisiin uimahousuihin

³⁸ Peitz (2010) käsittelee camp-elementtejä analysoidessaan saksalaisen ja angloamerikkalaisen chick litin naiskuvaa ja suhdetta feminismiin.

ja strassikoristeisiin lentäjänlaseihin sonnustautuneena hahmo yhdistää ylettömän ja alatyylisen campille ominaisella vinksahaneella tavalla.

Lindassa oli kaikkea joko ihan liikaa tai liian vähän. Hän oli ikiruskea merenneito, jonka pintaväri oli edellisen tapaamisemme jälkeen taas syventynyt. Hän pidennytti valkoista tukkaansa sitä mukaa, kun suortuvia takertui baarien ovenkahvoihin tai kalliiden paitapuseroiden nappeihin. – –

– – Linda eli huomiosta, ja sitä hän sai päivittäin enemmän kuin keskimääräinen esikoisvauva ensimmäisen vuotensa aikana. (K, 36–37.)

Minä sain jäädä rauhassa seuraamaan Fredin hallittua kehonkäyttöä, kun hän hyppäsi rennosti alas kopterista. Hänen ruskeat hiuksensa liehuivat tuulella ja hauis pullistui, kun hän auttoi Nallukan kopteriin. Sitten hän ravisteli hiuksiaan, siirsi ne hitaasti pois kasvoilta ja työnsi samalla lantiota eteenpäin. (MM, 95–96.)

Lindaa ja Frediä yhdistää moni camp-piirre: ylettömyyden henki, pinnan korostuminen sisällön kustannuksella ja keinotekoisuus – myöhemmin Linda vieläpä kihlautuu plastiikkakirurginsa kanssa ja Fred jää kiinni alushousujensa toppaamisesta. Campia on myös tapa, jolla molemmat hahmot ilmentävät sukupuoltaan: korni ja pramea naisellisuus, liioiteltu miehekkyyys sekä seksuaalisten piirteiden korostaminen ovat Sontagin (1964/2009, 21) analysoiman sensibilitietin ytimessä.

Toisaalta campille on ominaista monenlainen androgynia ja naisen ja miehen vaihdettavuus (Sontag 1964/2009, 21), jota Paloheimon romaaneissa edustaa Lollypopin eksentrisen hahmo.

Lollypopin kynsibaarin sisustus oli kuin omistajansa, eksoottinen ja pimeä. – – Päivisin hän hioi kynsiä kellarissaan, joka oli muovipalmujen, alcantaralla verhoiltujen kookospähkinöiden ja papukaija Edin ihastuttavan tyyliön valtakunta. Iltaisin hän toteutti missiotaan soittamalla ovikelloja lähiössä. Eivät tienneet raukat mitä odottaa, kun ovensa avasivat. Hotpantseihin sonnustautunut kaksimetrinen saarnatransu sai epäilemättä ainakin ajattelemaan suvaitsevaisuusasioita, lähimmäisenrakkautta ja sen sellaista. (K, 29–30.)

Kuvaus sisältää paitsi esimerkin sukupuolella leikittelevästä campista myös suoran viittauksen – ”ihastuttavan tyyliön” – kertojan camp-makuun. Camp-sensibilitettiin sitoudutaan myös kohtauksessa, jossa päähenkilö vastaa kaverinsa hämmentyneeseen pohdintaan siitä, onko Lollypop lintu vai kala: ”Lintu se on. Eksoottinen ja erittäin outo. Eli just sopiva!” (K, 88). Lollypop julistaa camp-makuaan esimerkiksi toivoessaan Juliaa joulukorttia: ”– – sä tunnet mut, mitä mauttomampi, sen parempi!” (MM, 181).

Lollypopin hahmon kohdalla on paikallaan huomioida myös käsitys camp-maun ja homoseksuaalisen maun erityisestä hengenheimolaisuudesta (Sontag 1964/2009, 28). Sontagin mukaan homoseksuaalinen ironinen estetismi ruokkii camp-sensibilitettiä ja seksuaalivähemmistöt muodostavat campin etujoukon ja tärkeimmän yleisön. Tämä

yhteys tarjoaa kiinnostavan näkökulman chick litille ja myös Paloheimon romaaneille ominaisten, stereotyyppisesti kuvattujen homoseksuaalisten mieshahmojen tarkasteluun. Se voi osaltaan selittää genreen juurtuneen vakiohahmon, Nevalaisen (2015, 114) sanoin ”pakollisen homoystävän”: homoseksuaaliset hahmot ovat tyypillinen ironisen camp-estetiikan lähde, josta chick lit kernaasti ammentaa. *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ”pakolliset homot”, Lollypop ja Lauri, liitetään osaksi camp-sensibiliteettiä muun muassa viittaamalla hahmojen yhteydessä jatkuvasti kahteen keskeiseen camp-ikoniin, poptähti Madonnaan³⁹ ja viihdetaiteilija Liberaceen.

Paloheimon romaanien camp-sensibiliteetti ei rajoitu värikkääseen henkilögalleriaan. Esimerkiksi *Klaukkalan* nostalgiajaksot vastaavat Sontagin havaintoa (1964/2009, 21), jonka mukaan campin suhde menneisyyteen on äärimmäisen sentimentaalinen. Julia ajautuu ylenpalttisten tunnekuuhujen valtaan muistellessaan itseään pienenä otsatukkatyttönä tepastelemassa punaisilla lakeerikengillä ja tunnelmoidessaan mummolassa putkiradion, viilipurkkien ja kaappikellon äärellä: ”Olin kaivannut kellonlyöntejä, ne olivat sydämenlyöntejä, muistuttivat elämän hauraudesta” (K, 237). Kuvaukset vanhasta maalaistalosta ja sitä ympäröivästä maisemasta yltyvät ajoittain niin imeläksi maalaisromantiikaksi, että ihastelun voi tulkita camp-henkiseksi.

On myös kiinnostavaa, että vaikka ironia päähenkilön kustannuksella hellittää tämän henkisen kasvun myötä ja romaanien satiiriset sävyt väistyvät onnellisen lopun lähestyessä, camp-sensibiliteetille ei käännetä missään vaiheessa selkää. Molemmat teokset huipentuvat riehakkaaseen camp-spektaakkeliin: *Klaukkalassa* Julia voittaa työpaikkansa ideakilpailun huonolla maulla tietoisesti leikittelevällä diashow’lla, ja *Mama Mojon* päättävä yliampuva muotinäytös on symbaaleineen, tuulikoneineen, turbaanipäisine alusvaatemalleineen ja iltasatutuokioineen ehdottoman camp-henkinen.

On huomionarvoista, että *Klaukkala* viittaa camp-sävyihinsä myös eksplisiittisesti: ”Kesäloma Klaukkalassa kuulosti urbaanilta läpältä, niin campilta että sillä voisi tienata jopa erikoisuuspisteitä” (K, 214). Heiton voi mieltää tulkintaohjeeksi: romaani osoittaa tiedostavansa camp-ulottuvuutensa ja varoittaa ottamasta itseään liian vakavasti. Se myös vahvistaa edellä esitetyn tulkinnan, jonka mukaan teos tietoisesti leikkii genrensä konventioilla valitessaan miljöökseen *Klaukkalan*. On syytä pohtia, miksi campilla on

³⁹ Viittaukset Madonnaan kytkevät Paloheimon teokset kiinnostavalla tavalla keskusteluun postfeminismistä ja postmodernista ironiasta: Madonnaa pidetään ensimmäisenä postfeministisenä hahmona (Nevalainen 2015, 36), ja Madonna tarjoaa kuuluisan esimerkin ironian ja feminismiin ongelmallisesta suhteesta (Hutcheon 1995, 33–35).

niin keskeinen sija Paloheimon romaanien estetiikassa ja mihin hyvän ja huonon maun rajapinnassa leikittelyllä pyritään. Vastaus lienee yhtä ambivalentti kuin teosten ja niiden genren liukaspintainen ironia ylimalkaan.

Voidaan ajatella, että *Klaukkala* ja *Mama Mojo* tutkivat campin avulla hyvän ja huonon maun olemusta sekä kirjallisen järjestelmän hierarkioita. Ne tiedostavat genrensä matalan statuksen ja vastaavat siihen kohdistuviin syytöksiin heittäytymällä tietoisesti huonon maun alueelle, juhlistamalla tyylittömyyttä. Sontagin (1964/2009, 28) määritelmän mukaan camp on ”vakavasta näkökulmasta” huonoa taidetta, mutta se julistaa, että on olemassa huonon maun hyvä maku. Campiksi vetämisen voi tulkita Paloheimon teosten kannanotoksi, tavaksi kyseenalaistaa tuo ”vakava näkökulma” ja sen makuhierarkiat. Toisaalta campissa voi olla kyse (itse)parodiasta: Paloheimon romaanit vinoilevat kaikin keinoin viihdyttämään pyrkiville kulttuurintuotteille – ja samalla kenties itselleen.

Nevalaisen lukijatutkimus tarjoaa kiehtovan näkökulman *Klaukkalassa* ja *Mama Mojossa* keskeiselle sijalle nousevaan maun problematiikkaan. Lukemismotivaatioita analysoitaessa käy ilmi, että lukijat tiedostavat chick litin alhaisen statuksen kirjallisuuden kentällä, mutta viihtyvät genren parissa siitä huolimatta – tai juuri sen takia. Chick lit -teosta saatetaan luonnehtia ”ihanan hömpäksi”, jos se tarjoaa rentouttavan ja hyväntuulisen lukukokemuksen. (Nevalainen 2015, 162–165.) Myös camp-maussa on kyse ennen kaikkea nauttimisesta, ei arvottamisesta (Sontag 1964/2009, 29). Toisaalta lukijoilla on taipumus legitimoida lukuharrastusta suhtautumalla chick litiin vähätellen ja ironisesti. Asettumalla luetun yläpuolelle torjutaan matalan statuksen siirtyminen kirjasta lukijaan. (Nevalainen 2015, 173.) Ajatus ironisesta lukutavasta eli eräänlaisesta camp-katseesta mutkistaa asetelmaa ennestään: teoksesta, joka sekä kirjoitetaan että luetaan kieli poskessa ja huonosta mausta tietoisena, on vaikea saada otetta.

Paloheimon romaanit parodioivat monenlaisia diskursseja – romanttisen viihteen konventioita, äitiyttä ohjailevia diskursseja ja tositelevisiota – ja niiden voi tulkita käsittelevän parodioimalla myös suhdetta genreensä ja omaa identiteettiään. *Klaukkala* ja *Mama Mojo* johdattavat lukijan parodiseen tulkintaan monin tekstuaalisin ja kontekstuaalisin signaalein, mutta muodostaakseen parodisia merkityksiä lukijan on kuuluttava tietynlaiseen diskursiiviseen yhteisöön. Parodian sävyt ja funktiot vaihtelevat kepeästä romanttisen viihteen konventioilla leikittelystä tuomitsevaan satiiriseen parodiaan, jonka varsinaisia kohteita ovat äitiyttä määrittävät normit ja tositelevisiön taustalla vaikuttavat kulttuuri-ilmiöt. *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* suhde parodioimiinsa

diskursseihin ei kuitenkaan ole yksiselitteinen: Romaanit kyseenalaistavat parodioimansa romanttisen viihteen konventiot, mutta samanaikaisesti toistavat monia niistä kritiikittä. Ne satirisoivat parodian keinoin äitiyden ja perhe-elämän normeja, mutta lopulta satiiri väistyy myönteisempien sävyjen tieltä.

Camp-sensibiliteetin ja camp-maun käsitteet tarjoavat kiinnostavan näkökulman tähän Paloheimon romaaneille ominaiseen monitulkintaisuuteen. Voidaan ajatella, että ne camp-henkisesti sekä ilkkuvat romanttisen viihteen konventioilla että syleilevät niitä ja kieltäytyvät ottamasta purevia satiirisia sävyjäänkään aivan vakavasti. Liukaspintaisesti ne sekä kytkevät itsensä osaksi chick lit -genreä että vinoilevat sille ja camp-julistuksen hengessä tiedostavat ylpeinä edustavansa huonoa makua.

5 LOPUKSI

Paloheimon romaanien tarkastelu chick litin lajirepertoaria vasten osoittaa, että ne jäljittelevät uskollisesti angloamerikkalaisia esikuviaan ja muistuttavat genren prototyyppiä muun muassa paratekstien, kerronnan tyylin ja rakenteen, henkilöhahmojen, kertomuksien kulun sekä teemojen osalta. Genreen niitä liittyy myös – ja etenkin – monisävyinen, monimielinen ja moneen suuntaan kohdistuva ironia.

Analyysi *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironisten merkitysten muodostumisesta osoittaa, että romaaneilla on lukuisia vivahteikkaita tapoja viitata ei-sananomukaiseen merkitykseen ja johdattaa lukija ironiseen tulkintaan. Ilmeisimpinä tulkintaohjeina toimivat erilaiset kontekstuaaliset, metaironiset signaalit, kuten yksinkertaiset verbaalisen ironian troopit, metafiktiiviset kommentit ja intertekstuaaliset viittaukset. Hienovaraisemmin ironisesta merkityksestä vihjaavina signaaleina teokset hyödyntävät liioittelua, toistoa, liiallista kirjaimellisuutta, vajavuutta, inversiota ja inkongruenssia.

Klaukkalan ja *Mama Mojon* ironian kohteita on hedelmällistä kartoittaa kahdesta suunnasta, päähenkilöön liittyvään ironiaan ja parodiaan vuorotellen keskittyen. Näin tavoitetaan ironian keskeisimmät maalit ja hahmotetaan yhteyksiä ja eroja ironian sävyissä ja funktioissa. Osa Paloheimon romaanien ironiasta on sävyiltään kepeän ilikurista ja pyrkii ennen muuta tuottamaan komiikkaa. Päähenkilön itseironian ja romanttisen viihteen konventioiden parodioinnin pyrkimys on naurattaa ja rakentaa samastuttavaa hahmoa, ja suhtautuminen ironian kohteeseen on lempeä. Kun nauretaan päähenkilölle, ivan varsinainen kohde voi kuitenkin olla toisaalla. Tällöin kyse on ankarammasta satiirisesta ironiasta. Päähenkilön kautta paheksutaan esimerkiksi pinnallista kulutuskulttuuria ja äitiyttä määrittäviä normeja. Äitiyden ja perhe-elämän normeja satirisoidaan myös parodian keinoin, jäljittelemällä ironisesti erilaisia opastavia diskursseja. Tositelevisioon kohdistuva satiirinen parodia kritisoi puolestaan nykyviihteen moraalisia ongelmia.

Paloheimon romaanien ironia syntyy osin kertojana toimivan päähenkilön ja sisäistekijän arvojen, asenteiden ja maailmankuvan yhteentörmäyksestä. Ironia hellittää kertomusten keskiössä olevan henkisen kasvun prosessin myötä, kun päähenkilö omaksuu sisäistekijän terveiksi ja kestäviksi mieltämät arvot. Päähenkilössä tapahtuva muutos ja sovinnaiset loppuratkaisut eivät kuitenkaan ole yksitulkintaisia: niistäkin löytyy ironiseen tulkintaan johdattavia signaaleja, jotka vievät pohjan sisäistekijän ja kertojan sovinnolta. Camp-sensibiliteetin käsite tarjoaa antoisan näkökulman tähän

häilyvyyteen: ironista camp-henkeä osoittaen Paloheimon romaanit näkevät kaiken lainausmerkeissä, kieltäytyvät ottamasta mitään tosissaan ja muuttavat vakavan naurettavaksi. Camp-maku voi selittää myös *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ristiriitaista suhdetta omaan genreensä. Kun teokset sekä liittävät itsensä prototyypiseen chick litiin että ivaavat sitä, voidaan ajatella, että ne tiedostavat matalan statuksensa ja juhlistavat huonoa makua. Kyse on eräänlaisesta itseparodiasta: teokset nauravat itselleen ja käsittelevät siten identiteettiään kevyenä viihdekirjallisuutena.

Havainnot *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* ironian signaaleista, sävyistä ja kohteista vastaavat angloamerikkalaisesta chick litistä tehtyjä huomioita. Esimerkiksi Paloheimon romaanien tapa satirisoida yletöntä kuluttamista tai perhe-elämän normeja liioittelun ja parodian keinoin on ominainen myös prototyypiselle chick litille. Nämä havainnot osoittavat *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* muokkaavan suomalaista chick litiä angloamerikkalaisen chick litin kaltaiseksi. Toisaalta olennaista on huomioda, miten Paloheimon romaanien ironia eroaa genren prototyypistä. Kepeän satiirin kohteeksi päätyvät maaseutumaisen elämäntavan ja suomenruotsalaisen tapakulttuurin kaltaiset korostetun suomalaiset ilmiöt. Kiintoisaa on myös tarkastella sisäistekijän arvoja ja ihanteita, joita vasten ironia rakentuu: perinteiden ja kotiseudun arvostamista, paluuta maalaiskylään, konstailematonta ja aitoa elämäntapaa. Ne eroavat räikeästi angloamerikkalaisen chick litin maailmankuvasta ja ilmentävät tietynlaista käsitystä suomalaisuudesta.

Chick lit ei siirry uusille kieli- ja kulttuurialueille muuttumattomana, vaan heijastelee aina kontekstinsa yhteiskunnallisia, sosiaalisia ja kulttuurisia olosuhteita. Paloheimon suomalainen chick lit on omaksunut kaupungin ja maaseudun vastakkain asettavan, agraarisille synnyinseuduille paluuta ihannoivan ja suvun perinteitä korostavan diskurssin. Chick lit -romaanin sijoittaminen Klaukkalaan on pilailua genren angloamerikkalaisten konventioiden kustannuksella ja ironinen kannanotto keskusteluun suomalaisen chick litin mahdollisuudesta, mutta kertoo myös kulttuurista ja yhteiskunnasta, joka on tuottanut teoksen.

Chick lit -tutkijat korostavat monitulkintaisuutta genren keskeisenä lajipiirteenä (ks. esim. Mißler 2017, 119). Onnistuakseen chick litinä teoksen on mahdollistettava monia lukutapoja ja kutsuttava lukija tuottamaan merkityksiä. Ironialla on merkittävä rooli genren kaupallisen menestyksen taustalla: kun teos on avoin erilaisille sananmukaisille ja ei-sananmukaisille tulkinnoille, se miellyttää laajaa ja ideologisesti heterogeenista lukijakuntaa. *Klaukkala* ja *Mama Mojo* noudattavat tässäkin mielessä chick litin

lajipiirteitä. Esimerkiksi niiden suhde feminismiin voi näyttäytyä sitoutuneena, vihamielisenä tai välinpitämättömänä riippuen siitä, millaisia mahdollisesti ironisia merkityksiä lukija muodostaa.

Korostettaessa Paloheimon romaanien ja niiden genren monimielisyyttä on kuitenkin pidettävä mielessä, että ironia ei ole yhtä kuin moniselitteisyys. Toisin kuin ambiguiteetilla, ironialla on aina terä (Hutcheon 1995, 70). *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* monimerkityksisyyteen sisältyy siis arvottava asenne ja kohde. Sen sijaan, että tyytyisi luonnehtimaan Paloheimon romaaneja monitulkintaisiksi teoksiksi, on syytä analysoida niiden ironian kohteita, sävyjä ja muodostumisen mekanismeja. Hutcheonin teoria ironiasta ja parodiasta tarjoaa hyödyllisiä välineitä Paloheimon romaanien analyysiin. Transideologisen, tulkitsijan roolia korostavan ironiakäsityksen avulla voi väistää chick lit -tutkimusta vaivaavan köydenvedon, jonka tavoitteena on lopullisesti määritellä lajin ja sen ironian perimmäinen olemus. Tiedostamalla, että *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* mahdolliset ironiset merkitykset syntyvät vasta tulkinnassa, ja tutkimalla, miten diskursiivinen yhteisö vaikuttaa ironisen tulkinnan muodostumiseen, on mahdollista saada ote liukaspintaisista teoksista.

Olisi kiinnostavaa tarkastella tämän tutkielman tuloksia kotimaista chick litiksi miellettyä kirjallisuutta ja muuta naisille suunnattua populaarikirjallisuutta vasten. Pitääkö paikkansa, että Paloheimon romaanit muistuttavat genren angloamerikkalaista prototyyppiä läheisemmin kuin suurin osa suomalaisesta chick litistä? Löytyykö kotimaisia romaaneja, jotka ironian ja muiden lajipiirteiden osalta noudattavat chick litin prototyyppiä, ja miten ne vertautuvat Paloheimon romaaneihin? Mikäli ei löydy, mikä voisi selittää tilannetta? Olisi paikallaan tutkia suomalaiselle chick litille ominaista ironiaa. Onko sillä samanlaisia signaaleja, sävyjä, tarkoitusperiä ja kohteita kuin Paloheimon romaaneissa? Erityisen kiintoisaa olisi selvittää, ovatko *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* sisäistekijälle ominaiset arvot, kuten maaseudun ja perinteiden ihannointi, tyypillisiä suomalaiselle chick litille. Vallitseeko vastaavaa arvomaailmaa muiden kieli- ja kulttuurialueiden chick litissä? Entä vinoileeko postmoderni populaarikirjallisuus usein Paloheimon romaanien tavoin genrelleen ja itselleen?

Hutcheonin ironiakäsitys soveltuu erinomaisesti chick litille ominaisen ironian analysointiin ja tarjoaa välineitä sen monitulkintaisuuden lähestymiseen. Olisi antoisaa tarkastella Hutcheonin teorian avulla paitsi kotimaista myös angloamerikkalaista ja muiden kieli- ja kulttuurialueiden chick litä. Genren tunnuspiirteeksi havaittu mutta vähäistä tutkimusta osakseen saanut ironia ansaitsisi perusteellisempaa analyysia: miten

mahdolliset ironiset merkitykset muodostuvat, millaisia diskursiivisia yhteisöjä ne edellyttävät ja millaisia kohteita ja sävyjä niillä on? Olisi syytä esimerkiksi pohtia, miksi satiirinen parodia on chick litille niin keskeinen ja luonteenomainen keino luoda merkityksiä.

Camp-sensibiliteetin ja camp-maun käsitteet tarjoavat antoisan näkökulman chick litille ominaisen ironian tarkasteluun. Olisi kiinnostavaa selvittää, pätevätkö havainnot *Klaukkalan* ja *Mama Mojon* camp-henkisyydestä angloamerikkalaiseen chick litiin ja genren muihin versiointeihin. Onko chick litin tai muiden populaarikirjallisten lajien tapana käsitellä matalaa statustaan heittäytymällä tietoisesti huonon maun alueelle? Ironian tutkimus voisi laajemminkin hyötyä camp-teoriasta pyrkiessään analysoimaan kokonaisvaltaista ja liukaspintaista postmodernia ironiaa. Camp voisi tarjota välineitä esimerkiksi Hutcheonin teoriassa epämääräiseksi maininnaksi jäävän itseparodian käsitteen avaamiseen ja syventämiseen.

LÄHTEET

Kohdekirjallisuus

Paloheimo, Laura 2012: *Klaukkala*. Helsinki: Otava.

Paloheimo, Laura 2014: *Mama Mojo*. Helsinki: Otava.

Muu kirjallisuus

Aphalo, Rosa 2018: Chick lit syntyy kirjoittamisen ilosta. *Lumooja* 3/2018.

Benstock, Shari 2006: Afterword: The New Woman's Fiction. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Björklund, Jenni 2013: Mer än makor och mödrar. Svensk chick lit och den skandinaviska välfärdsmodellen. *Chick lit. Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*. Red. Maria Nilson & Helene Ehriander. Stockholm: Liber.

Cawelti, John G. 2004: *Mystery, Violence, and Popular Culture. Essays*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Ehriander, Helene 2013: Chick lit i korsett. *Chick lit. Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*. Red. Maria Nilson & Helene Ehriander. Stockholm: Liber.

Eronen, Riitta 2013: Chick lit. *Kielikello* 3/2013.

Ferriss, Suzanne & Young, Mallory 2006: Introduction. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Ferriss, Suzanne & Young, Mallory 2008: Introduction: Chick Flicks and Chick Culture. *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Fowler, Alastair 1982/2002: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

Gelder, Ken 2004: *The Logics and Practices of a Literary Field*. New York & London: Routledge.

Genette, Gérard 1982/1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. (*Palimpsestes. La littérature au second degré*.) Transl. Claude Doubinsky & Channa Newman. Lincoln: University of Nebraska Press.

Hale, Elizabeth 2006: Long-Suffering Professional Females: The Case of Nanny Lit. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Harzewski, Stephanie 2006: Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Harzewski, Stephanie 2011: *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Hewett, Heather 2006: You Are Not Alone. The Personal, the Political, and the "New" Mommy Lit. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Hosiaislouma, Yrjö 2016: *Kirjallisuusoppi. Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain.

Huhtala, Liisi 2006: Kuria ja kurittomuutta. Hieman lajeista ja kaanonista. *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Toim. Kaisa Hypén. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Hurt, Erin 2018: Introduction. *Theorizing Ethnicity and Nationality in Chick Lit*. Ed. Erin Hurt. New York & London: Routledge.

Hutcheon, Linda 1985: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. London: Methuen.

Hutcheon, Linda 1995: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York & London: Routledge.

Kivistö, Sari 2007: Satiiri kirjallisuuden lajina. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.

Kurtti, Anna-Kaisa 2015: Naisfiktion lajia ja lajirepertoaria etsimässä. Pro gradu - tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.

Larsson, Mariah 2008: Samtiden i en skrattepegel. Några betraktelser över chick lit. *Theorier om verklig diktning. En festskrift till Per Erik Ljung*. Red. Birger Hedén, Erik Hedling, Claes-Göran Holmberg, Anders Mortensen & Helena Nilsson. Lund: Absalon förlag.

Lindahl, Charlotte 2013: Chick lit – en ytlig genre? *Chick lit. Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*. Red. Maria Nilson & Helene Ehriander. Stockholm: Liber.

Malmio, Kristina 2005: *Ett skrattretande (för)fall. Teatraliskt metaspråk, förströelselitteratur och den bildade klassen i Finland på 1910- och 1920-talen*. Helsingfors: Helsingfors universitet.

Melkas, Kukku 2013: Populaarin politiikka romanttisessa ja historiallisessa viihteessä. *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mißler, Heike 2017: *The Cultural Politics of Chick Lit. Popular Fiction, Postfeminism, and Representation*. New York & London: Routledge.

Montoro, Rocío 2012: *Chick Lit. The Stylistics of Cappuccino Fiction*. London: Continuum.

Nevalainen, Terhi 2015: *Pinkit piikkikorot. Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjänä*. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.

Nilson, Maria 2008: *Chick lit. Från glamour till vardagsrealism*. Lund: BTJ.

Nilson, Maria 2013: Skeva och queera läsningar av chick lit. *Chick lit. Brokiga läsningar och didaktiska utmaningar*. Red. Maria Nilson & Helene Ehriander. Stockholm: Liber.

Nummi, Jyrki 1985: Parodian poetiikkaa. *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen & Touko Siltala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Paakkanen, Elli 2010: Petra Pan Mikä-Mikä-Maassa. Suomalaisen chick lit -kirjallisuuden tarkastelua. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos.

Pankakoski, Timo 2007: Absurdista utopiaan. Satiirin lähikäsitteitä. *Satiiri. Johdatus lajin historiaan ja teoriaan*. Toim. Sari Kivistö. Helsinki: Yliopistopaino.

Peitz, Annette 2010: *Chick Lit. Genrekonstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Pääkkönen, Sirpa 2014: Riikka Pulkkinen kirjoittaa hauskaasti ja viihdyttävästi nuoren naisen sydänsuruista. *Helsingin Sanomat* 28.1.2014.

Rahtu, Toini 2006: *Sekä että. Ironia koherenssina ja inkoherenssina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ramsdell, Kristin 2012: *Romance Fiction. A Guide to the Genre*. Santa Barbara, California: Libraries Unlimited.

Salin, Sari 2000: Hurskas hupsu. Ironiset tunnustukset Jorma Korpelan romaanissa *Tohtori Finckelman. Subliimi, groteski, ironia*. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 52*. Toim. Outi Alanko & Kuisma Korhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Salin, Sari 2003: Vaarallinen trooppi. Ironian kaksijakoinen historia. *Kuvien kehässä. Tutkielmia kirjallisuudesta, poetiikasta ja retoriikasta*. Toim. Vesa Haapala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Salovaara, Kyösti 2014: Pimupöhlöilyä. *Ruumiin kulttuuri* 3/2014.

Séllei, Nóra 2006: Bridget Jones and Hungarian Chick Lit. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Smith, Caroline J. 2008: *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York & London: Routledge.

Sontag, Susan 1964/2009: Muistiinpanoja campista. (Notes on 'camp'.) Suom. Kyösti Niemelä. *Nuori Voima* 4–5/2009.

Voipio, Myry 2011: About a Skirt. Miten ja miksi chick lit valloittaa maailmaa? *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Toim. Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto.

Wells, Juliette 2006: Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.

Whelehan, Imelda 2005: *The Feminist Bestseller. From Sex and the Single Girl to Sex and the City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Internetlähteet

Anna.fi 2012: Testaa, mikä laukku olet! Testi Anna-lehden internetsivuilla 21.8.2012. Viitattu 7.1.2020. <https://anna.fi/lifestyle/muoti/testaa-mika-laukku-olet>.

Anukatri 2015: Multitasking vie mehut, varokaa! Kirjoitus Anun ihmeelliset matkat -blogissa 31.1.2015. Viitattu 7.1.2020. <https://anunihmeellisetmatkat.wordpress.com/2015/01/31/multitasking-vie-mehut-varokaa/>.

Jenni S. 2012: Suomalaista chick litiä: Laura Paloheimo, Klaukkala. Kirjoitus Koko lailla kirjallisesti -blogissa 28.11.2012. Viitattu 7.1.2020. <http://www.lily.fi/blogit/koko-lailla-kirjallisesti/suomalaista-chick-litia-laura-paloheimo-klaukkala>.

Kolu, Eeva 2013: Kun skeptikko kotimaiseen chick litiin tarttui. Kirjoitus Kaikki mitä rakastin -blogissa 1.2.2013. Viitattu 19.3.2015. <http://www.lily.fi/blogit/kaikki-mita-rakastin/kun-skeptikko-kotimaiseen-chick-litiin-tarttui>.

Taika 2012: Laura Paloheimo: Klaukkala. Kirjoitus Kirjasfääri-blogissa 9.11.2012. Viitattu 7.1.2020. <http://kirjasfaari.blogspot.fi/2012/11/laura-paloheimo-klaukkala.html>.

Veera 2013: Laura Paloheimo: Klaukkala. Kirjoitus Kirjavinkit-sivustolla 9.4.2013. Viitattu 7.1.2020. <http://www.kirjavinkit.fi/arvostelut/klaukkala/>.